

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Umbreit, Tabea:

Intertextuelle Strategien in Richard Strauss' "Capriccio"

Masterarbeit, Wintersemester 2019

Gutachter: Schick, Hartmut

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften

Institut für Musikwissenschaft

Musikwissenschaft

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.73245>

Inhalt

1 Einleitung	3
2 Passagen-Analyse.....	5
2.1 Der Beginn: Vom Zuhören, Salome und Pariser Opernfehden.....	5
2.2 Zu Szene II: Couperin und Rameau	12
2.3 Olivier und Flamand. Geständnisse mit Wagner und Strauss.....	17
2.4 Die große Szene IX: Ein Überblick zum intertextuellen Geschehen	22
2.5 Zu Szene XI: „Die Meinung des Dritten Standes“	29
2.6 Zum Schluss: Silberne Rosen und ein Des-Dur-Souper.....	32
3 Szenenübergreifende Bezüge	34
3.1 Gelehrte Konversation: Die französischen Moralisten und Philosophen.....	34
3.2 Romantische Ästhetik und der Einfluss E. T. A. Hoffmanns	42
3.3 Zur Mondscheinmusik: Der verklärte Blick in den Krämerspiegel	46
4 Interpretation.....	53
5 Fazit	56
6 Bibliographie.....	58
6.1 Quellen	58
6.2 Sekundärliteratur	61
7 Abbildungsverzeichnis	63
8 Anhang.....	64

1 Einleitung

Als ein „Testament“ bezeichnete Richard Strauss seine letzte Oper *Capriccio*. Ganz unbescheiden betrachtete er außerdem sein Schaffen als den Endpunkt einer Jahrtausende währenden Entwicklung der Musik- und Kulturgeschichte und *Capriccio* somit nicht nur als seine, sondern auch als *die* letzte Oper.¹ Dieses Bewusstsein mag am weit zurückliegenden Beginn der Werk-Konzeption in den 1930ern noch nicht vorhanden gewesen sein, der Testamentsgedanke kommt aber im Laufe der intensiveren Arbeit am Werk auf, sicherlich gestärkt durch das eigene spürbare Altern und die Bedrohung der europäischen Kultur durch den Krieg.

So mag es nicht verwundern, dass *Capriccio* ein selbstreferenzielles Werk ist, voll von musikgeschichtlicher Rückschau und Diskussion von zeitlosen kunstästhetischen Fragen, und, wie anzunehmen ist, auch eine Botschaft an das zeitgenössische Publikum enthält.

Die äußere Handlung ist schnell zusammengefasst. Da der Geburtstag der Gräfin ansteht, sind in deren Schloss Künstler geladen, die das Programm zu diesem Anlass entwerfen und proben sollen: der Dichter Olivier, der Komponist Flamand, der Theaterdirektor La Roche und die Schauspielerin Clairon. Olivier und Flamand sind beide in die verwitwete Gräfin verliebt, die sich jedoch nicht für einen der beiden entscheiden kann. Der Untertitel „Konversationsstück für Musik“ gibt bereits den Hinweis darauf, dass diese Handlung zweitrangig ist. Die Konzeption der Oper als *Konversationsstück* begannen Strauss und Hugo von Hofmannsthal mit dem Vorspiel zu *Ariadne auf Naxos*, Strauss setzte sie mit *Intermezzo* fort. In *Capriccio* findet sie zu ihrem Höhepunkt, eine Spielart des Musiktheaters, in welcher „der Dialog nicht dem Vorantreiben der Handlung dient, sondern Selbstzweck wird.“² Eigentlich geht es folglich um den übertragenen Sinn und die Diskussion, die zwischen den Beteiligten als Repräsentanten der Kunst-Welt entbrennt. Im Mittelpunkt steht dabei, analog zur äußeren Handlung, der Wettstreit von Musik und Dichtkunst.

Clairon ist die praktische, ausführende Künstlerin des Sprechtheaters, basierend auf dem realen Vorbild der Claire Josèphe L  ris (1723–1803), die insbesondere durch tragische Voltaire-Rollen eine Berühmtheit ihrer Zeit wurde,³ La Roche der pragmatische Theatermann der alles Gute auff  hrt, das das Publikum begeistern kann. Der amusische Graf sieht sich als Philosoph und meint vom Standpunkt des erkennenden Geistes aus, auf die Künste

¹ Siehe neben einigen ähnlichen Aussagen in den *Späten Aufzeichnungen*: „Die Ähnlichkeit unsres heutigen Zustands mit Athen nach dessen hundertjähriger kultureller Blüte bis zu *Perikles*, *Phidias*, *  schylos*, *Plato* ist zu evident, daß wir uns nicht darüber Rechenschaft geben müssen, warum dieser Zusammenbruch erfolgen mußte, nachdem das *R. Wagnersche* Werk vollendet u. in *Capriccio* die letzte Oper geschrieben“. Richard Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, hrsg. v. Marion Beyer, Jürgen May u. Walter Werbeck, Mainz 2016, S. 346.

² Walter Werbeck, Richard Strauss, *Facetten eines neuen Bildes* (Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Themen Bd. 98), München 2014, S. 54.

³ Vgl. Jacques Jaubert, *Mademoiselle Clairon, com  dienne du roi*, Paris 2003, S. 305–306. Siehe auch Rebekka Fritz, „Graziöse Kammermusik“ und „Musik der Leidenschaften“, *Das Streichsextett in Richard Strauss' Capriccio*, in: *Gemurm  l unterhalb des Rauschens*, Theodor W. Adorno und Richard Strauss, hrsg. v. Andreas Droschel, Wien 2004, S. 218.

herabblicken zu können. Die Gräfin selbst vertritt eine flexiblere Rolle zwischen Muse und Rezipientin.

Mitverantwortlich für die Fülle an Anspielungen und Zitaten dürfte, neben der Thematik selbst, Clemens Krauss sein, der Strauss gegenüber die „Abschweifung ins Historische“ als seine „Liebhaberei“ bezeichnet⁴ und gelegentlich im Briefwechsel regelrechte Lektionen über Kulturgeschichte verfasst, die eine Belesenheit vermuten lassen, welche die des Komponisten übersteigt. Andererseits ist es auch Krauss, der häufig offenkundige Referenzen zu anderen Werken ablehnt und diese lieber verschleiert, sodass es dem Rezipienten der endgültigen Fassung schwer gemacht wird, diese gleich zu erkennen. Eine Hilfestellung bieten die früheren Entwürfe, in denen Zitate häufig noch offener gekennzeichnet sind.

Die vorliegende Arbeit soll einen Überblick über die Bandbreite an intertextuellen Bezügen in *Capriccio* geben, die sich im Text, wie auch in der Musik befinden. Nicht berücksichtigt werden bloße Stilzitate, die es auch gibt,⁵ sondern lediglich eindeutige oder höchst wahrscheinliche Allusionen an konkrete Werke. Wo immer möglich, sollen drei Fragen beantwortet werden: Wo, wie und warum wird auf ein externes Werk Bezug genommen.

Aufgebaut werden kann dabei vor allem auf die Arbeit Kurt Wilhelms, der ausführlich die Textgenese des Werkes dokumentiert hat,⁶ welche oft Hinweise auf intertextuelle Bezüge gibt, und den Werkkommentar Norman Del Mars, der einige Zitate, vor allem solche aus Strauss' eigenem Werk dokumentiert,⁷ wobei er deren Interpretation allerdings meist offen lässt.

Zuletzt soll eine Werkinterpretation gegeben und der Versuch unternommen werden, das Zitiersystem im Ganzen zu beleuchten.

⁴ Brief von Krauss an Strauss (17.10.1939), in: Richard Strauss – Clemens Krauss Briefwechsel, Gesamtausgabe, hrsg. v. Günter Brosche, Tutzing 1997, S. 243.

⁵ Fritz, „Graziöse Kammermusik“, S. 218–219.

⁶ Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, Die Geburt der Oper „Capriccio“ von Richard Strauss und Clemens Krauss, München 1988.

⁷ Norman Del Mar, Richard Strauss, A critical commentary on his Life and Works Vol. 3, London 1972.

2 Passagen-Analyse

2.1 Der Beginn: Vom Zuhören, *Salome* und Pariser Opernfehden

Das Streichsextett

Rebekka Fritz hat gezeigt, dass das Streichsextett, mit seinen Reminiszenzen an die Wiener Klassik formal einer modifizierten Sonatenhauptsatzform entsprechend, sowohl ein eigenständiges Instrumentalwerk ist (Strauss ließ es auch separat aufführen), als auch dramaturgisch eingebundener Bestandteil der Oper. Vor allem weist sie auf dessen leitmotivische Funktion als Klangsymbol für die *absolute Musik* hin.⁸ Etwas Besonderes ist dessen Einführung: Es erklingt anstelle einer Ouvertüre oder aber als solche, bevor sich der Vorhang öffnet, im Orchester und anschließend in der ersten Szene in Form nicht sichtbarer Bühnenmusik. Formal gesehen entspricht deren Einsatz der Reprise des Sextetts.

Das Sextett als Bühnenmusik steht in Strauss' Kategorisierung für „nur Musik, keine Worte“, als dessen bezeichnenden Vertreter er Joseph Gregor gegenüber Mozart nennt.⁹ Dementsprechend verwundert es nicht, dass es nicht nur stilistisch an Mozart erinnert, sondern auch dessen C-Dur Quartett KV 465, das sogenannte *Dissonanzenquartett*, zitiert wird, nämlich der Schluss des langsamen Satzes, der vielleicht sogar Anlass dazu gab, die Tonart F-Dur für das Sextett zu wählen.¹⁰ Das Zitat erklingt tongleich in Cello II, im vorletzten Takt (Z. 11, 19).^{11 12}

Als Ouvertüre aber ist das Sextett mehr als das: Es ist Musik ohne Worte, Kulisse, Bild oder fiktionalen Kontext, also tatsächlich *absolute Musik*. Mit dem Öffnen des Vorhangs findet ein Vorgang der Objektivierung statt, die Musik wird kontextualisiert. Das Hören der Musik bei geschlossenem Vorhang ähnelt dem Hören der Musik mit geschlossenen Augen. Damit wird der Zuschauer in die Rolle der Gräfin versetzt, was er freilich erst später begreifen kann, denn auch sie lauscht dem Sextett genießend „mit geschlossenen Augen“. Als ironisches Gegenstück dient La Roche, der ebenfalls die Augen geschlossen hat – aber schläft.

Das Sextett als Bühnenmusik und diese beiden Figuren lassen sich also als fiktive Spiegelung des Sextetts als Ouvertüre und des realen Publikums begreifen. Damit findet eine

⁸ Fritz, „Graziöse Kammermusik“, S. 212–217.

⁹ Brief von Strauss an Gregor (12.05.1939), zitiert nach: Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 50.

¹⁰ Hartmut Schick, Musik und Dichtung im Widerstreit. Die Sonett-Vertonung in Richard Strauss' letzter Oper *Capriccio*, in: Muffat, Mozart, Maffay, Strauss, Musik und Musiker in Bayern, hrsg. v. Bernhard Hofmann, Innsbruck 2015, S. 44–45.

¹¹ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, Quartett in C für zwei Violinen, Viola, Violoncello KV 465, in: Streichquartette Bd. 2, hrsg. v. Ludwig Finscher (NMA VIII/20/Abt. 1/2), Kassel: Bärenreiter 1962, S. 163, T. 13, ebenfalls vorletzter Takt, im Cello.

¹² Alle Nachweise zum (Noten-)Text aus *Capriccio* beziehen sich, sofern nicht explizit anders gekennzeichnet, auf: Richard Strauss, *Capriccio*, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss Op. 85, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996.

Zuhörertypisierung statt, wie sie im allgemeinen Diskurs um *absolute Musik* nicht unrealistisch sein dürfte. Die Parallele von realem und fiktivem Publikum wird über das Motiv der geschlossenen Augen plausibel, da der Vorhang in der Geschichte des Musiktheaters mit dem Auge in Verbindung gebracht wird.¹³

Zusätzlich findet eine Gegenüberstellung von realem und fiktivem Komponisten statt, die das Prinzip der Metamusik exemplarisch verdeutlicht.¹⁴ Diese Offenlegung scheint wie ein Hinweis, die kommende Musik nicht nur selbstverständlich als zur Handlung gehörig wahrzunehmen, sondern auch als eigene Diskussionsebene, die mit multifunktionalen oder externen Bezügen gefüllt sein wird.

Salome

Der Beginn der ersten Szene kann als *Salome*-Referenz begriffen werden – nicht musikalisch, aber in ihrer dramatischen Erzählstruktur. Der Hinweis darauf, diese Parallele zu ziehen, ist der erste Satz, ausgesprochen von Flamand: „Bezaubernd ist sie heute wieder!“ (Z. 8,9–10), der wie eine sanfte Variante von Narraboths eröffnendem Ausruf: „Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!“ anmutet. Tatsächlich gleichen die beide Opernbeginne sich in einigen Punkten.¹⁵ Beide Werke beginnen *in medias res*, entsprechen aber zugleich, wie üblich, einer dramatischen Exposition: Beide Male wird die für das Publikum noch nicht sichtbare Protagonistin durch das Prinzip der Teichoskopie, also der Mauerschau eingeführt. Der sie beobachtende und begehrende Verehrer spricht laut über den sich ihm bietenden entzückenden Anblick. Hier wie dort ist aus Richtung der Protagonistin, gewissermaßen von „hinter der Mauer“, Bühnenmusik zu hören. In *Capriccio* das Streichsextett, in *Salome* viel subtiler und nicht zur Handlung gehörend das Harmonium.¹⁶ Beide Situationen finden in aristokratischem Umfeld statt und es wird eine höhergestellte Dame durch einen Nichtadeligen eingeführt. Insgesamt unterstreicht diese Parallele zur *Salome* aber vor allem die bezeichnenden Unterschiede: Der *Capriccio*-Beginn ist eine harmlose, domestizierte Parallele, von viel intimerem Charakter, was sich im Gegensatz von Orchestertutti und Kammermusik und deren jeweiliger Tonsprache spiegelt. Insgesamt lässt sich die angedeutete Gegenüberstellung auch auf die gänzlich verschiedene Art des zugehörigen

¹³ Spätestens seit Wagner. Siehe dazu etwa Johanna Dombois: Das Auge, das sich wechselnd öffnet und schließt, Zur Stenographie des Wagner-Vorhangs, in: Richard Wagner und seine Medien, Für eine kritische Praxis des Musiktheaters, hrsg. von Johanna Dombois u. Richard Klein, Stuttgart 2012, S. 87–110.

¹⁴ Hermann Danuser, Metamusik, Schliengen/Markgräflerland 2017, S. 196.

¹⁵ Die Ähnlichkeit wird auch von Dörte Schmidt angemerkt, ihrer Folgerung, es würde dadurch „die tragische Heldin Salome“ als *role model* aufgerufen, soll hier allerdings nicht gefolgt werden. Dörte Schmidt, Die Liebe der Danae –Capriccio. „Schwänengesänge“ in Zeiten des Krieges?, in: Richard Strauss Handbuch, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart 2014, S. 297.

¹⁶ Richard Strauss, Salome op. 54, Deutsche Fassung (= Kritische Ausgabe Serie I Bd. 3a), hrsg. v. Claudia Heine u. Salome Reiser, Wien: Schott 2019, S. 3, T. 1–8.

Inhalts beziehen: Den Zuschauer erwartet in *Capriccio* eben keine emphatische, „skandalöse“ Handlungsdichte, sondern gepflegte Konversation.

Giovanni Battista Casti

Noch während das Streichsextett spielt, offenbart der Dialog von Olivier und Flamand die Doppelmotivation, aus welcher sich die weiterführende Diskussion entspinnt: Die beiden konkurrieren nicht nur freundschaftlich um die Liebe der Gräfin, sondern vertreten auch den Wettstreit ihrer Zünfte:

Olivier: Wort oder Ton?

Flamand: Sie wird es entscheiden!

Olivier (immer leise, aber bestimmt): Prima le parole – dopo la musica!

Flamand (heftig): Prima la musica – dopo le parole!

Hier wird der Titel des Librettos von Giovanni Battista Casti *Prima la musica e poi le parole* aufgegriffen, das seinerzeit von Antonio Salieri vertont wurde. Der Titel war, wie Strauss im Geleitwort zu *Capriccio* schreibt, Anlass für diese „theoretische Komödie“.¹⁷ Stefan Zweig hatte noch 1934 den entsprechenden Vorschlag gemacht,¹⁸ bevor die beiden ihre Zusammenarbeit 1935 aufgrund der politischen Repression endgültig aufgeben mussten.

Auch wenn Zweig das Libretto zu *Prima la musica e poi le parole* als unbrauchbar ansah, ist das Werk doch der Anstoß zu dem selbstreflexiven, humorvoll aufgegriffenen Thema. Auch hier geht es um die spontane Konzeption einer Oper, den Dissens von Dichter und Komponist dabei und die Einflussnahme von profanen Umständen auf das Werk, wie Finanzen, Eitelkeiten der Sänger und Publikumsgeschmack. Uraufgeführt wurde die Salieri-Oper 1786 im Rahmen eines Hoffestes in Schönbrunn, zusammen mit dem thematisch ebenfalls gleichartigen *Schauspieldirektor* von Mozart.¹⁹

Die musikalischen Einsätze von Dichter und Komponist in *Capriccio* unterstützen das Programm auf subtile Weise: Olivier beginnt mit „Prima la musica“ (Z. 11,3) auf *a*, womit er eine Septe unter den in den Streichern erklingenden B-Dur-Akkord legt, dafür entspricht die Melodie des Gesangs der natürlichen Sprachmelodie, mit abfallender Tonhöhe am Satzende. Flamands folgende Umkehrung des Satzes kann diesen „naturalistischen“ Zug nicht in Anspruch nehmen, dafür setzt er, wie um zu übertrumpfen, einen Ton höher ein und trifft damit die Terz des klingenden Ges-Dur-Akkordes. Sein Einsatz ist auch durch das Hinzutreten des zweiten Cellos mit dem Grundton noch wohlklingender.

¹⁷ Richard Strauss, Geleitwort, in: *Capriccio*, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss Op. 85, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996, [S. VII].

¹⁸ Brief von Zweig an Strauss ([Poststempel: 23.08.1934]), zitiert nach Richard Strauss – Stefan Zweig, Briefwechsel, hrsg. v. Willi Schuh, Frankfurt am Main 1957, S. 77.

¹⁹ Volkmar Braunbehrens, Salieri, Ein Musiker im Schatten Mozarts, München 1989, S. 150–153.

In dem ganzen ersten Teil der Szene, in dem das Streichsextett spielt, passen sich die Einsätze der Musik an und die Gesangsmelodie entspringt rhythmisch und tonal den instrumental erklingende Wendungen. Das Sextett endet in piano F-Dur.

Da erwacht der Theaterdirektor: „Bei sanfter Musik schläft sich am besten.“ Er beginnt auf *es*, der Sept zum eben verklungenen Akkord, und leitet so auf geradezu naive Weise zum Wiedereinsatz des Orchesters über, der auf das Stichwort „Musik“ hin mit einem B-Dur-Akkord eintritt. Ab hier ist die Szene als musikalisch kommentiertes *Accompagnato-Rezitativ* konzipiert. Der Direktor wird als komische Figur eingeführt: Er hat sich nicht mit geschlossenen Augen ganz der Musik hingegen, sondern einfach geschlafen, somit auch den hochtrabenden Dialog von Musiker und Dichter verpasst. Durch einfachste Umdeutung des F-Dur-Akkords zur Dominante holt er für einen Moment die Szene auf den Boden der Trivialität zurück. Da er dies aber im Moment des Aufwachens wie automatisch tut, entpuppt er sich zugleich als Routinier und Pragmatiker – ihn auszeichnende Eigenschaften.

Der Dichter beklagt sich sogleich über ihn, begleitet von einem verminderten Klang und Seufzer-Sekunden. Im Folgenden wird ein Disput um die Rolle von Dekor und Kulisse angerissen, als dessen musikalische Entsprechung aufsteigende Akkordumstellungen dienen: effektiv, aber harmonisch inhaltsarm. Zuerst wird dieses „Kulissen-Motiv“ in Z. 12,17–18 semantisiert: Direktor: „Meine schönen Decors?“ (G-Dur-Umschichtungen) – Flamand: „Öde Kulissen!“ (g-Moll-Umschichtungen). Noch deutlicher wird es später, wenn derselbe musikalische Effekt zu den Worten erklingt: „Für die Augen ein Paradies“ gefolgt vom gar nicht begleiteten: „für die Ohren eine Hölle!“ (Z. 17,6–7).

Christoph Willibald Gluck

Das erste wörtliche Zitat ist zu finden, sobald Christoph Willibald Gluck zur Sprache kommt. In seinem Geleitwort nennt Strauss Gluck den „Schutzpatron dieser theoretischen Komödie“.²⁰ Die *Capriccio*-Handlung ist zudem historisch dezidiert verortet: „Ein Schloß in der Nähe von Paris, zur Zeit, als Gluck dort sein Reformwerk der Oper begann. Etwa um 1775“.²¹ Wenn also der Direktor über Gluck spricht, „[d]er unsre klassische ‚Iphigénie‘ mit seiner gelehrten Musik überschüttet“ (Z. 13,1–3), so bezieht er sich auf ein damals aktuelles Ereignis, denn Glucks *Iphigénie en Aulide* wurde 1774 in Paris uraufgeführt.

Aus deren Ouvertüre wird nun auch der Beginn des zweiten Abschnitts (*Grave*) zitiert,²² und dies über einen längeren Abschnitt (von Ziffer 13,1–15,1) hinweg. Tongleich wird das wiederholte Anfangsmotiv im *unisono* (T. 19–21) mit auftaktiger 32stel-Triole übernommen. In der Instrumentierung besteht ein Unterschied, denn in *Capriccio* spielen es nur die Streicher, ohne Bläser. Dies mag zum einen dem geschuldet sein, dass Strauss großen Wert

²⁰ Richard Strauss, Geleitwort, [S. VII].

²¹ Nach den Angaben zu den Personen, in der Studien-Partitur [S. I].

²² Die folgenden Nachweise beziehen sich auf: Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Aulide*, Tragédie Opera en trois actes (Sämtliche Werke, Abteilung I Bd. 5a), hrsg. v. Marius Flothuis, Kassel 1987.

auf die Textverständlichkeit legt, damit die Diskussion nachvollziehbar bleibt, zum anderen lässt sich für die gesamte Passage eine Teilung des Orchesterapparats feststellen: In den Streichern wird zitiert, in den Bläsern dezent hervorgehoben oder Text musikalisch kommentiert.

Das Gluck-Zitat ist zudem metrisch angeglichen. Die vorangegangene Pause ist kürzer und die vierte Note eine Halbe statt einer punktierten Halben, damit das Motiv (im Original im 4/4-Takt notiert) sich in den 3/4-Takt einpasst. Der schwere auftaktige Charakter bleibt aber erhalten, da sich der Schwerpunkt einheitlich inklusive der Gesangseinsätze verschiebt.

Mit der Erwiderung Flamands wird Gluck chronologisch richtig weiterzitiert (T. 22–23), weiterhin tongleich, aber mit verändertem Charakter: Mit ungleich leiserer Dynamik und ohne Staccati, denn Textverständlichkeit sowie ein Aufrechterhalten des pathetischen Charakters sind angebracht. Der Text des Einwurfs lautet: „Den prophetischen Nachfolger des großen Corneille“ (Z. 13,3–5). Damit ist nicht etwa Gluck, sondern Jean Baptiste Racine gemeint, auf dessen Fassung der *Iphigénie* das Libretto der Oper beruht. Er war ein bedeutender Dramatiker der Nachfolgeneration Pierre Corneilles. Beide gehören zu den wichtigsten Dichtern der französischen Klassik und wurden vielfach verglichen.²³

Ab Ziffer 13,6 wird das tongleich-chronologische Zitieren beendet, die sich andeutende Strategie der Motiv-Figur-Koppelung wird aber fortgesetzt. Zu der Zeile des Direktors erklingt wieder das Anfangsmotiv, zu der Erwiderung Flamands erneut das folgende.

Iphigénie pausiert kurzzeitig, als der Direktor meint: „Endlose Proben – monatelang. Und dann folgt der Durchfall des *Drame héroïque*.“ – hier ist nämlich die Rede von Glucks *Armide*. Sie trägt den Untertitel *Drame héroïque*, worauf Krauss Strauss im Briefwechsel explizit hinweist.²⁴ *Armide* wurde zunächst deutlich weniger frenetisch in Paris aufgenommen als die vorangegangene *Iphigénie en Aulide*, wobei die zeitgenössischen Rezensionen, allen voran die quasi geplanten Verrisse durch Gluck-Gegner, insgesamt nicht gar so vernichtend sind, dass von einem „Durchfall“ zu sprechen wäre.²⁵ An dieser Stelle wird im Übrigen die historische Korrektheit im Detail vernachlässigt, denn *Armide* wurde 1777 uraufgeführt, was La Roches Aussage streng genommen zu einer detailgenauen Prophezeiung macht.

Zu Ziffer 14 setzt das erste *Iphigénie*-Motiv erneut ein, nun imitatorisch versetzt. Mit dem Einsatz der Bratschen und Celli wird es umgekehrt und erklingt ab- anstatt aufsteigend – eine Variante, die analog zum Text („Das Publikum teilt sich in feindliche Lager“) als eine Art Negativ verstanden werden kann. Die im Vergleich zum Vorangegangenen nun etwas dichtere Struktur ließe sich auch auf die Stichworte „Erregung“ und „Probleme“ beziehen, die in den ebenfalls dichter aufeinanderfolgenden Gesangslinien fallen.

²³ Siehe hierzu etwa Klaus Eder, Corneille/Racine (=Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Bd. 49), Hannover 1969, S.7–21.

²⁴ Brief von Krauss an Strauss (24.11.1939), Briefwechsel, S. 279.

²⁵ Vgl. Klaus Hortschansky, Vorwort, in: Christoph Willibald Gluck, *Armide, Drame héroïque* in fünf Akten, hrsg. v. K. Hortschansky (Sämtliche Werke Abteilung I Bd. 8b), Kassel 1991, S. XV–XXIV.

Zuletzt erscheint das erste Motiv noch einmal in seiner Urform, diesmal sogar korrekt auf die Zählzeit, also auf taktig zu Ziffer 15.

Vor allem Clemens Krauss war es wichtig, dass man sich „in einen Salon des 18. Jahrhunderts“ versetzt fühlt, „wo diese Probleme wirklich Tagesgespräch waren.“²⁶ So präsentiert die gesamte Passage den Zeitgeist des beginnenden sogenannten Piccinnisten-Streits in Paris, jener Auseinandersetzung, während der wie im vorangegangenen *Querelle des Bouffons* italienische und französische Oper einander rivalisierend gegenübergestellt wurden. Der Konflikt erhitzte die Gemüter und bekam viel öffentliche Aufmerksamkeit in Paris; dass darüber in Gesellschaften wie der der Gräfin diskutiert wurde, ist realistisch, vor allem da Künstler anwesend sind. Tatsächlich ging es in diesen Konflikten nur vordergründig um Kunst, sondern vielmehr um politische und gesellschaftliche Belange und darum, sich auf die modern-bürgerliche Seite zu stellen, wie die Enzyklopädisten, oder auf die konservative der Aristokraten. Leopold und Zimmermann bringen es auf den Punkt, wenn sie schreiben: „Es erscheint kurios, dass sich die Pariser Gesellschaft zwei Ausländer sucht, um auf ihrem Rücken Streitereien auszutragen, die die Protagonisten selbst eher amüsieren (Gluck), wenn sie überhaupt sprachlich in der Lage waren, ihnen zu folgen (Piccinni). Und es erscheint ebenso kurios, dass das Publikum ein Werk als Wiedergeburt der französischen Oper feierte, in das Gluck Material aus früheren italienischen Opern übernahm.“²⁷ Mit letzterem ist wohl *Iphigénie en Aulide* gemeint. La Roche führt im Folgenden auch Piccinni als besseres Beispiel der Opernmusik an, die das Publikum begeistern kann, dabei wird aber wohl nicht aus dessen Werk zitiert. Dem gestreng anmutenden Gluck-Zitat wird in der Szene ein heiterpunktiertes *Unterhaltungs-Motiv* gegenübergestellt, das sowohl bei der Nennung von Piccinni, der *opera buffa* und Goldoni erklingt, jeweils variiert und gänzlich verfremdet, als der Direktor über die französischen Opernhandlungen spricht, um die es im folgenden Abschnitt geht.²⁸

Lafontaine, Rameau, Racine

Nachdem Olivier und Flamand Piccinni abgetan und sich über die simple Volkstümlichkeit von Goldonis Libretti lustig machen haben, kontert der Direktor, um die Stoffe der französischen Oper stünde es nicht besser:

„In fernste Druidenvergangenheit tauchen unsere Dichter, zu Türken und Persern, den Propheten der Bibel schweift ihre Phantasie. Wen soll das bewegen?“

²⁶ Götz Klaus Kende, „Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss. Nach Gesprächen aufgezeichnet“, in: *Schweizerische Musik-Zeitung* 97. Jahrgang (1957), S. 49.

²⁷ Silke Leopold u. Michael Zimmermann, Opernfehden und Opernreformen, in: Christoph Willibald Gluck und seine Zeit, hrsg. v. Irene Brandenburg, Laaber 2010, S. 46.

²⁸ Vgl. z. B. Z. 18,2 (Violine I) und Z. 19,3 (Bratschen und Celli). Das Motiv tritt aber vielfach auf.

Zunächst handelt es sich um eine allgemeine Kritik des heterogenen, unpersönlichen Personals der französischen Oper vor Gluck. Im Speziellen handelt es sich wohl um eine Anspielung auf folgende Werke:

Jean de Lafontaines *Astrée*, vertont durch den Lully-Schüler Pascal Collasse (1691): Szene 6 des ersten Aktes der Pastoral-Oper spielt auf einer *fête du gui*, einem Mistelfest keltischer Druiden.²⁹ Die Oper war allerdings ein Misserfolg und blieb wohl nur durch den großen Namen La Fontaines bekannt.³⁰

Rameaus *Les Indes galantes*, eine exotistische *opéra ballet*, deren irreführender Titel vier *entrées* zusammenfasst, die an verschiedenen außereuropäischen Orten spielen, nur nicht in Indien: *Le Turc généreux*, *Les Incas du Pérou*, *Les Fleurs – Fête Persane* und *Les Sauvages*.³¹ Mit den biblischen Stoffen dürften *tragédies bibliques* gemeint sein, wie sie Racines fromme Werke *Esther* und *Athalie* darstellen, die er auch zur Vertonung konzipierte.³² Beide wurden zuerst von Jean-Baptiste Moreau als Opern realisiert, die berühmtesten, an die Texte angelehnten Kompositionen sind freilich Händels Oratorien *Esther* (1732) und *Athalia* (1733).³³ Die Handlung von *Esther* spielt zudem auch in Persien.

The image shows a musical score for a scene from Jean de La Fontaine's *Astrée*. The score is written for several parts: III. IV. Horn (F), Flamand, Olivier, Direktor, I. Viol., II. Viol., Br., Celli, and Ctrb. The lyrics are in German and French. The Flamand part has the lyrics 'feind - li - che La - ger -' and 'Über-'. The Olivier part has the lyrics 'Er - regung der' and 'Gei - ster - (spöttisch)'. The Direktor part has the lyrics 'Pro - ble - me -' and 'Re - for - men! Hört mir doch auf!'. The instrumental parts include I. Viol., II. Viol., Br., Celli, and Ctrb. The score is written in a single system with multiple staves.

Abb. 1: Das *Iphigenie*-Zitat, abwärts und aufwärts gerichtet.

²⁹ Pascal Collasse, *Astrée*, Tragédie de M. de la Fontaine, Mise en musique par M. Colasse en 1691, Manuskript Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES F-1067, S. 104. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059238f/f114.image>)

³⁰ Vgl. Herbert Schneider, Jean de Lafontaine, in: MGG², Personenteil Bd. 10, hrsg. v. Ludwig Finscher, Stuttgart 2003, Sp. 1012–1017, hier Sp. 1015.

³¹ Die Aufzählung bezieht sich auf die Fassung März 1736, die als Haupttext in der *Opera-omnia*-Ausgabe ediert wurde: Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, ballet héroïque en un prologue et quatre entrées livret de Louis Fuzelier, hrsg. v. Sylvie Bouissou, Kassel 2019.

³² Jürgen Grimm, *Französische Klassik*, Stuttgart 2005, S. 165.

³³ Herbert Schneider, Jean Racine, in: MGG², Personenteil Bd. 13, hrsg. v. Ludwig Finscher, Stuttgart 2005, Sp. 1171–1176, hier Sp. 1173–1174.

2.2 Zu Szene II: Couperin und Rameau

Couperin

Kontakt zur Musik Couperins hatte Strauss spätestens durch seine Bekanntschaft mit Romain Rolland.³⁴ 1923 vollendet Strauss seine *Tanzsuite aus Klavierstücken von François Couperin*, die er 1940/41 um sechs Stücke erweitert und als *Verklungene Feste, Tanzvisionen aus zwei Jahrhunderten* veröffentlichte, welche historisch angelehnt choreographiert wurden. Die musikalische Leitung beider Uraufführungen hatte Clemens Krauss inne. Die neuen sechs Stücke wurden wiederum Basis für die nächste Tanzsuite *Divertimento, Klavierstücke von François Couperin für kleines Orchester*, uraufgeführt 1943. Bei allen drei Uraufführungen oblag die musikalische Leitung Clemens Krauss.³⁵ Außerdem fällt die Entstehungszeit der letzten beiden in diejenige von *Capriccio*.

Tatsächlich handelt es sich bei Ziffer 29,6–30 um ein Couperin Zitat, nämlich um den Beginn von *Le Tic-Toc-Choc* aus den *Pièces de Clavecin*, Livre III.³⁶ Selbiges ist auch die Grundlage für die dritte Nummer des genannten *Divertimentos* TrV 245b.

Couperins Original steht in F-Dur, in *Capriccio* klingt es in G-Dur an. Die Notenwerte, wenn auch nicht das Tempo, sind gegenüber dem Original verdoppelt. Die Wechselnoten der rechten Hand werden von der linken Hand des Cembalos, sowie von den Violinen I im Pizzicato gespielt. Die Couperinschen Akkordbrechungen der linken Hand erklingen in Violine II und Bratsche, die melodiose „Basslinie“ (ebenfalls linke Hand) in den Celli. Von Basslinie kann nur bedingt die Rede sein, da in *Le Tic-Toc-Choc* beide Hände in der selben Oktave spielen, also zwei Tastaturen genutzt werden müssen, worauf der Untertitel „Pièce Croisée“ hinweist. Die 16tel-Einwürfe (Fl, Cemb, Klar) sind stilkopierende Ergänzungen.

Strauss transponiert und orchestriert die zitierten Takte, wobei die Instrumentierung zeitgemäß-historisierend anmutet. Merkwürdig mag dabei das gedämpfte Horn erscheinen, das die betonten Takthälften mitspielt; eine Feinheit der Klangfarbe, die eine Verbindung zum *Divertimento* herstellt, wo das Horn zu Beginn die melodische Linie allein übernimmt.

Von dem letzten D⁷-Akkord des Couperin-Zitats aus schwenkt Strauss zu Ziffer 30 für Rameau auf ein nicht „leichtfertiges“ g-Moll um, als Beginn der viertaktigen Überleitung, welche die Cembalo-Akkordbrechungen noch beibehält.

³⁴ Vgl. den Brief von Rolland an Strauss (10.11.1904), in: Richard Strauss – Romain Rolland, Briefwechsel und Tagebuchnotizen, hrsg. v. Maria Hülle-Keeding, Berlin 1994, S. 40. Rolland empfiehlt Strauss ein baldiges Cembalo-Konzert, in dessen Fokus Couperin steht.

³⁵ Alfons Ott, „Couperin als Quelle für Richard Strauss“, in: *Fontes Artis Musicae* Nr. 1 (1966), S. 99–100. Bei Trenner erhalten die Werke die Nummern 245, 245a und 245b. Siehe Franz Trenner, Richard Strauss Werkverzeichnis, München 1993, S. 265–270.

³⁶ François Couperin, *Le Tic-Toc-Choc, ou Les Maillotins*, in: *Pièces de Clavecin Livre III*, Transcription par Louis Diémer, A. Durand & Fils, Paris [undatiert], S. 90–93.

galantes, *Ballet réduit à quatre grands concerts*, das u. a. aus der scharfen Kritik an den Rezitativen der vorherigen Fassung heraus entstand.³⁷

Das Zitat erfolgt tongleich in der Singstimme, die Eigenbegleitung der Gräfin auf dem Cembalo entspricht einer reduzierten Aussetzung der *basso-continuo*-Stimme, wie sie Rameau notiert.³⁸ Wenn die Gräfin ihren Vortrag aufgibt, selbst nicht mehr zitiert und spielt, sondern mit einer eigenen Melodie Rameau als Mensch kritisiert, setzt das Orchester die *air* trotzdem fort. Von Ziffer 30,6–8 geben Oboen und Fagotte Rameaus Partitur leicht modifiziert, doch im originalen D-Dur wieder. Die Singstimme wird von der ersten Oboe übernommen.³⁹ Hier werden zwar über drei Takte des Originals ausgelassen, doch da in der *air* immer wieder Text wiederholt wird, komplettieren die Holzbläser wortlos den angefangenen Satz der Gräfin durch bloße Fortsetzung des Zitats: „Fra le pupille di vaghe belle ...“ „Va volando il dio d’amor“ (Zwischen die Pupillen von anmutigen Schönen ... Fliegt der Liebesgott). Von Liebe möchte die Gräfin noch nicht sprechen.

Ab *tempo primo* wird die Originaltonart verlassen, in Ziffer 30,8 wird der letzte A-Dur-Akkord der „singenden“ Holzbläser geradezu dominantisch missbraucht, um zu dem d-Moll-Akkord in den Streichern zu wechseln, als die Gräfin beginnt, ihr Missgefallen auszudrücken. Doch das Rameausche Triolen-Motiv klingt abgespalten und variiert in den Stimmen von Celli und Kontrabässen weiter. Von Ziffer 31,1–4 wird das motivische Material aus den *air*-Takten gebracht, die zuvor ausgelassen wurden und außerdem Rameaus Stück eröffnen.⁴⁰

Diderot

Ursprünglich sah Strauss an dieser Stelle für die Gräfin folgenden Text vor: „Das galante Indien‘ ist mein Liebling, Oft singe ich für mich: ‚Nuit éternelle‘“,⁴¹ was uns den Hinweis darauf gibt, dass seine erste Vorlage nicht Rameaus Werk selbst, sondern *Rameaus Neffe* von Diderot war. Denn dort klagt jener Neffe: „Je n’ai jamais entendu jouer l’ouverture des *Indes galantes*, jamais entendu chanter, *Profonds abîmes du Ténare, Nuit, éternelle nuit*, sans me dire avec douleur: Voilà ce que tu ne feras jamais.“⁴² (Ich habe niemals die Ouvertüre der *Indes galantes* spielen hören, niemals singen hören, *Profonds abîmes du Ténare, Nuit, éternelle nuit*, ohne mir mit Schmerzen zu sagen, dergleichen wirst du nun niemals vollbringen.) Strauss bat Krauss vergebens um die Melodie der nichtexistenten Arie aus *Les indes galantes*, doch Krauss erkannte nicht nur das Missverständnis, sondern fand, nachdem

³⁷ Sylvie Bouissou, Introduction, in: Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, S. XI bzw. XXVI.

³⁸ Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, Complément 18, S. 346, T. 25–27.

³⁹ Entspricht ebd. T. 31–33.

⁴⁰ Ebd. T. 29–30 bzw. T. 1–2.

⁴¹ Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 103.

⁴² Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, in: D. Diderot, *Œvre Complètes Tome X*, hrsg. v. Roger Lewinter, Paris 1971, S. 311–312.

er die Passage aus *Rameaus Neffe* noch einmal gründlicher studiert, sogar die dort eigentlich angesprochene Arie: „Sie ist natürlich – bitte lachen sie nicht – eine Baß-Arie.“⁴³

Also war ursprünglich das Zitat einer französischen Arie geplant, die, wie es scheint, gezwungenermaßen ersetzt werden musste. Dass stattdessen die italienische *air* verwendet wurde, mag lediglich der Eingängigkeit der Melodie und der musikalischen Eignung geschuldet sein. Falls man dem aber mehr Bedeutung beimessen will, so könnte interpretiert werden: Durch das Zitat wird der in der ersten Szene verhandelte Piccinisten-Streit relativiert, ja dessen absurde Seite aufgezeigt, da in Wirklichkeit keine derart kategorische Trennung zwischen italienischer und französischer Oper bestand, sondern musikalische Einflüsse und in diesem Beispiel sogar die Sprachen sich mischten.

Das Dichter-Thema und das Unentschiedenheits-Thema

In Szene II werden außerdem zwei Motive eingeführt, die, da sie für das kommende Kapitel wichtig werden, einer kurzen Vorstellung bedürfen.

Das erste sei das *Dichter-Motiv* genannt. Es nimmt im Werk die Gegenposition zu immer wieder aufgerufenen Themen(-fragmenten) des Streichsextetts ein, welche für die (absolute) Musik sowie für Flamand stehen. Dieselbe Dopplung ist hier vorhanden, das *Dichter-Motiv* läßt sich sowohl auf Olivier als auch auf die Dichtung im Allgemeinen beziehen.

Es taucht unauffällig, gemeinsam mit Flamands Musik auf (Z. 38, 3 Vl. II u. Br.), dann ganz unverdeckt und deutlicher semantisiert in Ziffer 38,10-11 in den Hörnern und Celli, zu den Worten des Grafen: „Der Dichter wirbt stärker!“.

In dem offenen Gespräch der Geschwister gesteht die Gräfin, wie sehr sie das Werben der beiden genießt und dass sie sich am liebsten gar nicht entscheiden würde.

Mit diesem Genießen ist wohl das tänzerisch-polkahafte Thema verknüpft, das zuerst in den Streichern anklingt, als der Graf sie neckt: „Frau Gräfin, Frau Gräfin, wohin führt der Weg?“ (Z. 37,8-11), und dann das Duett der beiden *Leicht zu verlieren, leicht zu gewinnen* durchzieht. Es sei hier *Unentschiedenheits-Thema* genannt.

Für dessen Wiederauftritt in Szene VII konstatiert Del Mar einen *Arabella*-Bezug, der dort deutlicher wird als hier.⁴⁴ Es geht um den Ausruf *Mein Elemer!* zu Beginn des bekannten Monologs, in dem Arabella über ihre Gefühle für verschiedene Männer, zwischen denen sie steht, reflektiert, aber schließlich die ernsten Gedanken aufgibt und sich auf ihren Ball am morgigen Tag freut.⁴⁵ Die inhaltliche Parallele, die die beiden Frauenfiguren verbindet, ist

⁴³ Brief von Krauss an Strauss (26.08.1940), Briefwechsel S. 355. Es handelt sich offenbar um den Beginn von Rameaus *Le temple de la gloire*, tatsächlich keine für den Sopran der Gräfin geeignete Nummer. Siehe: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105071967/f1.image>.

⁴⁴ Del Mar, A critical commentary Vol. 3, S. 207.

⁴⁵ Richard Strauss, *Arabella*, Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal Op. 79, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996, S. 167–185. Das bewusste Motiv befindet sich auf S. 167, Z. 158,1–2, Arabella.

offenkundig, inklusive der anstehenden Feierlichkeit zu ihren Ehren, die mit einer Entscheidung in der Liebe zusammenfällt.

Musikalisch ist zunächst die kurze, aber charakteristische Intervallfolge gleich, die in *Capriccio* sequenziert wird: große Sekunde abwärts + kleine Septe abwärts.

Rhythmisch sind sie zwar unterschiedlich, doch vom Gestus her ähnlich, da beide auftaktig sind, aber der Schwerpunkt verschoben wird, indem der Auftakt-Ton betont wird. In *Arabella* geschieht das natürlicherweise durch die Länge, in *Capriccio* durch die Akzente, was den tänzerischen Charakter wiederum abschwächt. Trotzdem wirkt das Thema im Duett ungleich heiterer als der dramatisch-kompliziert harmonisierte Ausruf in *Arabella*. Dem kommen die verminderten Klänge in Szene VII (Z. 89,9–10) schon näher. Aufgrund dieser musikalischen und inhaltlichen Ähnlichkeiten ist der Bezug wohl als beabsichtigt anzusehen.

Anzumerken wäre noch, dass die Figurierungen der Solobratsche bei *Mein Elemer* Ähnlichkeit mit dem thematischen Material des Sextetts haben – dies jedoch ohne weitere Hypothesen aufstellen zu wollen.⁴⁶

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 168, Z. 159,1–2, Solo-Br und B Clar sowie in den selben Stimmen+Vl. I: Z. 159,6 .

2.3 Olivier und Flamand. Geständnisse mit Wagner und Strauss.

Beide Künstler sind jeweils für eine Szene allein mit der Gräfin auf der Bühne, wobei sie ihre Liebe gestehen. Diese zweisamen Gespräche sind an die Entstehung des Sonetts gekoppelt, welches als Moment der künstlerischen Verbindung von Wort und Ton als Mittelpunkt des Werkes gelten kann:

(Szene IV: Der Sonett-Text wird eingeführt)

Ende Szene IV: Olivier trägt der Gräfin das Sonett vor

Szene V: Olivier gesteht der Gräfin seine Liebe

Szene VI: Flamand trägt der Gräfin das nun komponierte Sonett vor

Szene VII: Flamand gesteht der Gräfin seine Liebe

Das Streichsextett und die Sonett-Dichtung sind typische Produkte einer romantischen Kunstproduktion: Die unerfüllte Liebe zur Gräfin inspirierte den Einzelnen dazu. Sie sind so auch Ausdruck ihrer Gefühle, wie beide nachdrücklich zugeben. Mit der Vertonung des Sonetts ändert sich die Situation aber, denn nun ist Flamand primär von der Lyrik inspiriert. Man könnte formulieren: Das gemeinschaftliche Kunstwerk emanzipiert sich von der Gräfin als Muse, gleichzeitig findet es nun erstmals wirklich zu ihr als Zuhörerin.

Olivier

Der Sonett-Text, im Original *Je ne sçaurois aimer autre que vous* stammt von Pierre de Ronsard, aus dessen *Les amours* (1578), für Strauss herausgesucht und übersetzt durch Hans Swarowsky.⁴⁷

Direkt nachdem Olivier der Gräfin sein Gedicht vorgetragen hat, erklingt im Orchester so präsent und deutlich wie zuvor noch nie das *Dichter-Motiv*, ab Ziffer 61 in den Streichern analog zu der Reaktion der Gräfin: „Ein schönes Gedicht! Wie eine Feuergarbe schlägt es empor.“ Es entspricht diesem Sprachbild, mit seiner über eine Oktave emporschnellenden 16tel-Bewegung und der charakteristischen Punktierung. Norman Del Mar bezeichnet es als Strauss-typisches Erotik-Motiv, doch wie bereits gezeigt steht es zunächst für den *Dichter* an sich, und hier auch für die Oliviers Dichtung innewohnende Kraft. So taucht es das nächste Mal auf, als Flamand, schon ganz im Bann der Worte, der Gräfin das Notat abnimmt: „Seine Verse sind von vollendeter Schönheit.“ (Z. 621). Auch als Olivier klagt: „Mein schönes Gedicht mit Musik übergossen!“ (Z. 64,2–6,4) erklingt es. Dem erwähnten romantischen Schema entsprechend, passt das Bedeutungspaar Verlangen – Kraft der Dichtung aber gut zueinander. Das *Dichter-Motiv* begleitet nun auch die stürmische Liebeserklärung Oliviers an die Gräfin.

⁴⁷ Schick, Musik und Dichtung im Widerstreit, S. 39.

Hierneben ist die Musik der Szene geprägt von Anklängen an das Werk Richard Wagners. In der Literatur wird auf das *Tristan*-Zitat im Bereich Ziffer 72,7–73,5 hingewiesen, eine charakteristische Melodie aus dem zweiten Akt, Szene 3 *Lausch', Geliebter!*.⁴⁸ Diese ist auch unter dem Namen *Liebesruhe-Motiv* bekannt. Ab Ziffer 72,11 übernimmt Strauss hierzu sogar Wagners Bezeichnung „Sehr ruhig“ (bei Wagner: „Immer sehr ruhig.“)⁴⁹. Die punktierte, absteigende Linie erklingt hier wie dort in der Violine I, begleitet von Streichern. Das Zitat gehört zur Aussage der Gräfin, welche der Musik eine Ausdrucksebene zuspricht, die Worte nicht erreichen können: „Die Worte der Dichter schätze ich hoch, doch sagen sie nicht alles, was tief verborgen!“. So ist es, als füge das Orchester wortlos hinzu: „Lausch, Geliebter!“, gefolgt von einem Takt, in dem nur eine chromatisch-expressive Triolen-Linie in den Celli zu hören ist (1 vor Z. 73). Diese gehört nicht zu *Lausch', Geliebter!*, entspricht aber unmissverständlich der *Tristan*-Klangwelt, wofür Olivier im Folgenden kein Verständnis zeigt.

Doch schon zuvor erklingt Wagner. Zweimal war innerhalb von kurzer Zeit von Feuer die Rede: Zunächst, als die Gräfin das Gedicht mit einer Feuergarbe vergleicht und dann im Zuge von Oliviers Geständnis („Olivier: Ihr wißt, das ich glühe – Gräfin: Bedenklicher Zustand!“, Z. 65,2–7). Diese Thema greift die Gräfin, die keine feste Zusage geben will, auf und trägt ab Ziffer 67 ihr Gleichnis von Liebe und Feuer vor (eine Maxime von La Rochefoucauld, vgl. Kapitel 3.1). Die Gesangsmelodie ist dabei an das *Walküren-Motiv* angelehnt unterstützt vom Horn, die Streicher lassen eine reduzierte Form des *Feuerzaubers* anklingen. Die Triller in Bratschen und Celli sind dafür charakteristisch, sie erklingen in den gleichen Instrumenten (ausgeschrieben und etwas bewegter) etwa als Wotan die Glut des Brünnhilde umschließenden Feuers entzündet. Besonders bezeichnend sind daneben die oszillierenden 16tel-Bewegung in der Violine II in Vierergruppen, welche das typische klangliche „Flimmern“ erzeugen. Solche schließen sich in der *Walküre* an die Triller an, sobald das tatsächliche Feuer ausbricht, und verdichten sich zu der berühmten Violinpassage des *Feuerzaubers*.⁵⁰ In der Vorlage klingen die beiden Elemente zwar nicht gleichzeitig und auch nicht mit dem *Walküre-Motiv*, der Bezug ist trotzdem eindeutig. Die unsteten Fragmente aus dem ersten Thema des Streichsextetts in Violine I und Horn I, II unterstützen den Eindruck, sorgen aber zugleich für Einheitlichkeit in der Szene, da sie so gut wie immer klingen.

⁴⁸ Fritz, „Graziöse Kammermusik“, S. 218–219. Auch bereits bei Del Mar, A critical commentary Vol. 3, S. 205.

⁴⁹ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, hrsg. v. Isolde Vetter u. Egon Voss (Sämtliche Werke Bd. 8,II) Mainz: B. Schott's Söhne 1992, S. 168, T. 1258.

⁵⁰ Richard Wagner, *Die Walküre*, hrsg. v. Christa Jost (Sämtliche Werke Bd. 11,III), Mainz: Schott Musik International 2005, S. 266–267, T. 1672–1674.

Vor dem *Tristan*-Zitat klingt passender Weise eine Reminiszenz an *Träume* an, das fünfte Lied der *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung*, auch bekannt als die *Wesendonck-Lieder*. *Träume* hat Wagner unter anderem als direkte *Tristan*-Vorstudie bezeichnet.⁵¹

Auch hier geht es um die Faszination der instrumentalen Musik, deren Effekt unaussprechlich bleibt: „Gräfin: Dunkle Träume wecken sie – unaussprechlich, ein Meer von Empfindung – beglückend schön!“ (Z. 71,1–72,1). Wie auch *Träume* steht die Passage in As-Dur, 3/4-Takt und, dem Beginn entsprechend, im *pianissimo*.⁵² Ein direktes Melodiezitat gibt es nicht, jedoch ist hier wie dort die Gesangslinie von fallenden Sekunden geprägt, die Begleitung einem *As*-Orgelpunkt. Im Klavierlied besteht letztere über weite Strecken hinweg aus beständig repetierten Achteln, in *Capriccio* aus einem Tremolo der Streicher. Die Holzbläsern spielen auch hier ein Fragment aus dem Streichsextett-Thema dazu, entsprechend den beiden sich jeweils steigenden Phrasen in der Gesangsmelodie.

Das bezüglich der Handlung anachronistische Wagner-Referenzen in *Capriccio* auftauchen müssen, ist klar. Sein Werk kann in einer musikgeschichtlichen Rückschau auf die Oper im Allgemeinen nicht fehlen, schon gar nicht in einer Darstellung von Richard Strauss, für den Wagner ein Vollender der Operngattung und ein Vorbild, vor allem bezüglich der Orchesterbehandlung, war.⁵³ Dass Wagners Musik ausgerechnet in der Szene, die den Dichter in den Fokus rückt, so präsent wird, dürfte daran liegen, dass Strauss Wagner als den Vertreter des Prinzips „Erst die Worte, dann die Musik“ ansah. Er zeigt dies anhand eines Schemas, das er schon früh an Joseph Gregor schickt, um diesem genau klarzumachen, welche Themen im Stück verhandelt werden sollen:

„Erst die Worte, dann die Musik (Wagner)
oder erst die Musik, dann die Worte (Verdi)
oder nur Worte, keine Musik (Goethe)
oder nur Musik, keine Worte (Mozart)“⁵⁴

⁵¹ Thomas Seedorf, Lieder, in: Wagner Handbuch, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel 2012, S. 277.

⁵² Richard Wagner, *Träume* [3. Fassung], in: Klavierlieder, hrsg. v. Egon Voss (Sämtliche Werke Bd. 17), Mainz: B. Schott's Söhne 1976, S. 100–103.

⁵³ Vgl. aus vielen Aussagen dieser Art z. B. Strauss Überlegungen zur Erbauung eines internationalen Festspielhauses, in denen er wieder die Idee der 2000jährigen Kultur-Entwicklung aufgreift: „der Erweckung des modernen Orchesters durch *Jos. Haydn*, *Weber* und *Berlioz* bis zu ihrem höchsten Gipfel *Richard Wagner* u. meinen Werken (in bescheidenem Abstand seien sie als vorläufig letzter Ausläufer der sinfonischen Opernkunst genannt).

Die Oper ist der höchste Gipfel menschlichen Kun[st]schaffens u. in ihrer vollen weltumspannenden Bedeutung besonders das Wagnersche Gesamtkunstwerk noch lange nicht gewürdigt u. die „Oper“ in ihren bedeutendsten Erscheinungen, die wohl ein Drittel der gesamten Musikkultur bilden, noch nicht entsprechend gepflegt u. verbreitet.“ Richard Strauss, Späte Aufzeichnungen, S. 130.

⁵⁴ Brief von Strauss an Gregor (12.05.1939), zitiert nach Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 50.

In der näheren Erläuterung schreibt er, es gäbe auch Passagen im *Tristan*, die keine Worte bräuchten, aber „von: ‚Lausch, Geliebter‘ tritt das Wort naturnotwendig ein und vertieft – aber *ohne* Wort wäre die ganze Mittelpartie der Liebesscene unverständlich.“⁵⁵ Das Strauss über die Jahre hinweg an dem Beispiel festhält und es dann auch im fertigen Werk zitiert, zeigt umso deutlicher, dass in dieser Szene das Kunstprinzip vorgestellt wird, in dem zwar das Wort den Ausgangspunkt bildet, es aber von der Musik um einen wichtigen Parameter des Ausdrucks ergänzt wird.

Das ist insofern besonders bemerkenswert, da Olivier selbst überhaupt nicht begeistert davon ist, dass sein Gedicht vertont wird. Er beharrt noch auf dem Standpunkt „nur Worte, keine Musik“. Die Gräfin vermutet aber bereits, die Vertonung werde den Versen „höheres Leben geben“ und das Orchester nennt Wagner explizit als Stellvertreter des allgemeinen Prinzips, über das sie nachdenkt.

Flamand

Nach dem Vortrag des vertonten Sonetts und dem anschließenden, lyrisch-reflexiven Terzett verlässt Olivier den Raum, um nebenan seinen Text vor den Kürzungen durch La Roche zu retten. Komponist und Gräfin bleiben allein auf der Bühne zurück und Szene VII wird so zur Parallele von Szene V. Was die intertextuellen Referenzen betrifft, ist diese nun musikalisch von Anklängen an Strauss' eigene Werke geprägt.

Haben wir es also mit dem umgekehrten Fall zu tun, und wird nun durch die Konstellation Komponist – Gräfin das Prinzip „Erst die Musik, dann die Worte“ erläutert? Setzt Strauss sich an die Position, an der in seinem Schema für Gregor Verdi steht? So simpel und symmetrisch ist die Szenenanlage nicht. Szene VII kann aus dem Grund nicht mehr so funktionieren, da das Sonett schon komponiert ist, also die Fusion von Wort und Ton schon stattgefunden hat, während Oliviers-Szene nur das gesprochene Gedicht vorausging. Das macht sich direkt in der Musik bemerkbar.

Das aus *Arabella* entlehnte *Unentschiedenheits-Motiv* verbindet sich mit dem *Dichter-Motiv* (89,9–90,1). Diese Verbindung erklingt gewissermaßen „fälschlicherweise“ zu Flamands Vorstellung, wie eine Verwechslung, entstanden aus der Verwirrung der Gräfin. Denn als sie einsetzt: „Ihr beide verwirrt mich“, erklingt stattdessen eine Kombination aus *Unentschiedenheits-Motiv* und Sextett-Fragmenten, wie zur Korrektur. Flamand stellt die Situation klar, indem zu: „entscheidet: Musik oder Dichtkunst?“ jeweils die richtigen musikalischen Kombinationen zugeordnet werden, sodass zudem kein Zweifel mehr an deren Bedeutung bestehen bleibt.

Doch die Verwirrung der Gräfin setzt sich fort: „Alles verwirrt sich – Worte klingen, Töne sprechen– “ (Z. 93,6–8). In Szene II, unter anderem in Zusammenhang mit dem Rameau-Zitat, erfährt man, dass sie nicht im Stande ist, Person und Werk emotional zu trennen. Kein Wunder also, dass sie nach der Sonett-Komposition, einem gemeinschaftlichen Werk,

⁵⁵ Ebd.

verwirrt ist und nun auch die beiden Männer nicht mehr trennen kann. Diesem Umstand folgt hier die Musik. Ähnlich formuliert es Krauss selbst in seiner Rückschau auf das Werk: „Dass der Musiker das Sonett des Dichters komponiert, schafft das Dilemma, dass die angebetete Person die zwei Werbenden nun nicht mehr völlig voneinander trennen kann. Die zwei Kunstgattungen erscheinen ineinander verschlungen zu einem Neuen“.⁵⁶

Flamand beschreibt der Gräfin die Situation, als er sie in der Bibliothek unbemerkt beim Lesen beobachtete und sich dabei in sie verliebte. Dabei tritt ein neues Zitat auf, angebunden an den Beginn des *Unentschiedenheits-Motiv*, nämlich eines des jungen Komponisten aus dem Vorspiel zu *Ariadne*.⁵⁷ Dieses Vorspiel war für Strauss schon eine direkte Vorlage in der Konzeption von *Capriccio*, insbesondere was die selbstreferentielle Konversation anbelangt, als auch vor allem deren musikalische Umsetzung, durch bedeutsames, aber das Wort nicht überdeckendes *Accompagnato*.⁵⁸

Das Motiv tritt in *Ariadne* deutlich ein, als der impulsive Komponist sich „heftig bewegt“ darüber erzürnt, dass es ein „heiteres Nachspiel“ zu seinem Werk geben solle (Z. 33,2–6, Fl u. VI).

Auch bei Flamand begleitet es ein Aufwallen der Gefühle, hier aber der Liebe. Zu Beginn der Erzählung erklingt es deutlich in den Violinen und Klarinetten. Erstaunlicherweise beginnt das Motiv sehr ähnlich wie das *Unentschiedenheits-Motiv*, so dass es wie daraus entwickelt anmutet. Sehr auffällig und passend erklingt es auch in der Singstimme zu Flamands Worten „[Diese Liebe] plötzlich geboren“ (Z. 95,2). Ab Ziffer 96 taucht es in der sequenzierenden Linie der Violine I immer wieder auf, hier aber bezeichnenderweise erwachsend aus dem melodischen Beginn des Streichsextetts. Es ist eine Passage nach dem Konzept *prima la musica*, denn die Musik erzählt schon, wie der Anblick der Gräfin Flamand zu seiner Komposition inspirierte, bevor dieser kurze Zeit später sprachlich zu seiner Pointe kommt: „Musik rauschte in mir, unerlöst, im Tausel meiner Empfindung.“

Der restliche Dialog ist durchzogen von den drei Motiven *Dichter-Motiv*, *Komponisten-Motiv* und *Unentschiedenheits-Motiv* und Sextett-Fragmenten. Es wurde bereits erwähnt, dass sich analog zu Musik und Wort die Sextett-Musik und das *Dichter-Motiv* gegenüberstehen. Was hat also das *Komponisten-Motiv* aus der *Arabella* hier zu bedeuten? Es scheint sich in *Capriccio* spezifischer um den Moment der Inspiration des Komponisten zu handeln. Vordergründig wieder aus Liebe heraus, aber im übertragenen Sinne entspringt sie dem Wort – nicht umsonst findet die Szene in einer Bibliothek, einem Ort des Wortes, statt und Flamand liest in einem Buch. Dass es darin wiederum um das Schweigen geht, verstärkt die zunehmende Verirrung und Fusion der beiden Figuren bzw. Künste. Dementsprechend führt die Musik, mit Hilfe der in der Szene erklingenden Motive, die Konversation intensiv

⁵⁶ Kende, Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss, S. 49.

⁵⁷ Del Mar, A critical commentary Vol. 3, S. 207.

⁵⁸ Siehe etwa den Brief von Strauss an Gregor (05.07.1939), zitiert nach Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 52–53.

fort, als die Gräfin schweigend und allein zurückbleibt (ab Z. 106,7), was auch der Ausdruck ihrer in Unordnung befindlichen Gefühle sein mag.

Wenn Strauss nun für diese Szene ganz seine eigene Musik in den Vordergrund rückt, könnte er andeuten, es sei diese, die eine gelungene Verbindung aus Wort und Ton vertrete.

2.4 Die große Szene IX: Ein Überblick zum intertextuellen Geschehen

Szenenbeginn

Clairon entschuldigt sich, sie müsse zurück nach Paris: „Morgen ist großes Fest im Palais Luxembourg. Wir spielen den ‚Tancred‘ des Herrn Voltaire.“ Die Tragödie *Tanocrède* von Voltaire wurde 1760 in Paris aufgeführt und tatsächlich spielte Clair(e) Josèphe Lérés alias Claire Clairon die weibliche Hauptrolle Aménaiide.⁵⁹ Die Musik, welche die Bemerkung begleitet, steht unter starkem Verdacht ein Zitat zu sein, konnte aber bisher nicht näher identifiziert werden.

Die Tänze

Es ist anzunehmen, dass die drei Tänze auf Kompositionen von Couperin basieren: *Passepied* (Z. 122,9–126,14), *Gigue* (Z. 126,15–130,23) und *Gavotte* (Z. 130,24–133,1). So weist die *Gigue* Ähnlichkeit mit *La Linotte Effarouchée* auf, ebenfalls aus den *Pièces de Clavecin*, Livre III stammend, und entsprechend der Nummer 5 in Strauss’ *Divertimento*.⁶⁰

Während des zweiten Tanzes beginnen Olivier und Clairon ein eher unerfreuliches Gespräch, in dem auf ihre frühere Beziehung angespielt wird. La Roche meint daraufhin zu dem Dichter: „Na, ich glaube nicht, daß du in ihren Memoiren eine ansehnliche Rolle spielen wirst!“ Es handelt sich wieder um eine Referenz an Clairons historisches Vorbild, die tatsächlich im Alter ihre Memoiren verfasste.⁶¹ Sie erschienen 1799 unter dem Titel *Mémoires d’Hippolyte Clairon et reflexions sur l’art dramatique* im Verlag F. Buisson.⁶²

Noch ganz von der Gavotte beseelt, lobt der Graf die Tänzerin und formuliert das Gleichnis: „So wie das Denken unsern Geist los vom Körper löst und uns in eine höhere Welt versetzt, so überwindet der Tanz die Erdschwere.“ Die Passage ist komisch realisiert, der Vergleich von Geist und Tanz könnte aber aus Richard Wagners Schriften stammen. Strauss notiert sich in eines der grauen Hefte eine Passage aus dem *Kunstwerk der Zukunft*: „Der Rhythmus ist

⁵⁹ Manuel Couvreur: *Tanocrède*, in: Dictionnaire Voltaire, hrsg. v. Raymond Trousson u. a., Brüssel 1994, S. 227.

⁶⁰ Del Mar, A critical commentary Vol. 3, S. 211–212.

⁶¹ Ebd., S. 212.

⁶² Claire Josèphe Hippolyte Lérés de LaTude, *Mémoires d’Hippolyte Clairon et reflexions sur l’art dramatique*, Paris 1799.

das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst. Ist der Rhythmus als bewegung-bindendes, einheitgebendes Gesetz, der Geist der Tanzkunst, so ist er als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das Gebein der Tonkunst.“⁶³

Die Fuge

Die *Fuge* mit dem Untertitel *Diskussion über das Thema: Wort oder Ton* ist der gemäßigte Austausch über das Thema, der sich doch immer weiter zuspitzt. Flamand nimmt dabei die Position einer romantischen Ästhetik für die Musik ein, Olivier für die Dichtkunst eine rationalere. Er nennt dabei das Stichwort *Spiegel der Welt*: „Der Dichtende Geist ist der Spiegel der Welt.“ (Z. 139,2–3). Diese Wendung läßt sich nicht eindeutig einer Vorlage zuordnen, zwei Möglichkeiten bieten sich jedoch an.

Zum einen die berühmte Passage aus Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, bekanntlich eine vor allem beim jungen Strauss beliebte Lektüre, in der Schopenhauer die für sich bestehende, vom Zwang des Willens befreite Erkenntnis „als bloßer klarer Spiegel der Welt, woraus die Kunst hervorgeht“,⁶⁴ beschreibt. Weniger bekannt, aber doch Strauss naheliegend ist das Epigramm mit dem Titel *Spiegel der Welt* von Hugo von Hofmannsthal, das da rätselhaft lautet:

„Einmal schon kroch ich den Weg“, im Mund eines schlafenden Königs
Sprache der gesprenkelte Wurm. – „Wann?“ – „In des Dichters Gehirn.“⁶⁵

Als generelles Vorbild für die Fugenform wird das Fugato-Finale von Verdis *Falstaff* genannt.⁶⁶ Ein naheliegender Vergleich, da Strauss es auch selbst erwähnt und den beiden nicht nur die Formalität, sondern auch der selbstreflexive Charakter gemein ist, in Strauss' *Konversationsstück* freilich argumentativ viel ausdifferenzierter. Strauss schwebt schon früh vor: „eine theatralische Fuge (auch der gute alte Verdi hat's am Schluß des ‚Falstaff‘ nicht lassen können) – denken Sie an Beethovens Quartettfuge – das sind so die Greisenunterhaltungen!“⁶⁷

⁶³ Richard Strauss, *Späte Aufzeichnungen*, hrsg. v. Marion Beyer, Jürgen May u. Walter Werbeck, Mainz 2016, S. 317.

⁶⁴ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* Bd. 1, nach der Edition von Arthur Hübscher, Stuttgart 1987, S. 233.

⁶⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Spiegel der Welt*, in: *Gedichte 1* (Sämtliche Werke Bd. 1), hrsg. v. Eugene Weber, Frankfurt am Main 1984, S. 87.

⁶⁶ Vgl. Fritz, „Graziöse Kammermusik“, S. 219. Auch Schick, *Musik und Dichtung im Widerstreit*, S. 39.

⁶⁷ Brief von Strauss an Krauss (14.09.1939), *Briefwechsel*, S. 240.

Der Auftritt der Italiener

Die Gräfin bricht den Streit um das italienische *Belcanto* elegant ab, indem sie bittet, als Anschauungsbeispiel sollen doch nun die Italiener singen, die schon auf ihren Auftritt warten. Dieser ist eine Mischung aus Zitat, denn es wird ein Metastasio-Text verwendet, und ironischer Nachahmung eines *Belcanto* Duetts. Reinhold Schlötterer nennt als bezeichnende Merkmale die gleichzeitige Artikulierung von 6/8- und 3/4-Takt, was die eigentliche Metrik des Stückes bewusst verschleiert und die traditionelle Kompositionsweise in vielen Details trickreich unterläuft.⁶⁸ Kunze sieht das Duett der Italiener unter anderem auch als paraphrasierende Allusion auf die Sängerei aus dem *Rosenkavalier*.⁶⁹ Del Mar vermutet, wenn überhaupt, einen Bezug zu den Szenen von Henry und Aminta in *Die Schweigsame Frau*.⁷⁰ Wilhelm bestätigt diesen Hintergrund mit einem Blick in die Skizzen, wo sich in einem früheren Entwurf fünf Takte mit dem italienischen Gesang aus der *Schweigsamen Frau* decken.⁷¹

Der Text findet sich so in Metastasios Opern-Libretto *Adriano in Siria* (Akt I, Szene XIV) wieder, das vielfach vertont wurde. Am bekanntesten ist heute Pergolesis Version.

Das Lachensemble

Im Entstehungsprozess des Werkes begleitet Strauss der Gedanke an ein Finale im Stile von Mozarts *Le nozze die Figaro*, zweiter Akt, von Anbeginn. Schon Joseph Gregor hält er dazu an, seinen Handlungsentwurf daraufhin auszurichten,⁷² und auch Krauss gegenüber äußert er in diesem Punkt unmissverständlich: „Aber ein Figarofinale muß ich haben!“⁷³

Das Lach-Ensemble teilt zunächst einige allgemeine Merkmale mit der Mozart-Oper. Manfred Hermann Schmid nennt als eine Besonderheit ihrer Handlung, dass zwar aus dem Text politisch Brisantes getilgt wurde, trotzdem aber selten der Adel so respektlos dargestellt werde, so etwa die Vertraulichkeit der Gräfin mit Susanna.⁷⁴ Wahrte in der bisherigen

⁶⁸ Reinhold Schlötterer, *Ironie Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss*, in: Richard Strauss, *New Perspectives in the Composer and his Work*, hrsg. v. Bryan Gilliam, Durham und London 1992, S. 79–82.

⁶⁹ Stefan Kunze, „Ein Schönes war ...“, *Strauss' Capriccio – Rückspiegelungen im Einakter*, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, hrsg. v. Winfried Kirsch u. Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 285–300, hier S. 295.

⁷⁰ Del Mar, *A critical commentary* Vol. 3, S. 218.

⁷¹ Kurt Wilhelm, *Fürs Wort brauche ich Hilfe*, S. 245.

⁷² „Das Wichtigste scheint mir, eine glückliche Steigerung des dramatischen Knotens zu schaffen bis zu dem Moment, wo Dichter und Musiker beschließen, ein neues Stück zu improvisieren! (...) Die oben gewünschte Steigerung müßte so eine Art Figarofinale II. Akt mit dem Schlußeffekt: ein neues Stück, das Alle zufriedestellen soll, werden!“ (Brief von Strauss an Gregor 11.07.1939, zit. nach Kurt Wilhelm, *Fürs Wort brauche ich Hilfe*, S. 54)

⁷³ Brief von Strauss an Krauss (23.11.1939), *Briefwechsel*, S. 275.

⁷⁴ Manfred Hermann Schmid, *Mozarts Opern, Ein musikalischer Werkführer*, München 2009, S. 70.

Capriccio-Handlung das gräfliche Geschwisterpaar stets die Etikette und erschien in seiner Ausdrucksweise besonders höflich, so erfolgt im Lachensemble ein Bruch. Vor allem der Graf, aber zunächst auch die Gräfin verlachen schamlos den Direktor und seine Pallas-Athene-Idee.

Schmid führt weiter an, frappierend neu an *Figaro* sei auch der Umstand, dass es sich um „Theater nicht *mit* Musik, sondern *durch* Musik“ handle. Als Beispiel hebt er unter anderem die Nachahmung der Glöckchen im Gesang des *Duettino* Nr. 2 hervor („din din“, „don, don“). Dieses onomatopoetische Element findet sich ebenfalls im Lachensemble wieder, nämlich bei Flamand, der über weite Strecken hinweg nur die „Pauken und Cymbeln“ nachäfft, die der Direktor nennt: „Ha ha, ha ha! Tschin Tschin Bumbum! Tschin Tschin Bumbum! Tschin Tschin Bumbum! Ha ha!“ (Z. 168,3–7) usw. Insgesamt ist das Textverständnis, auf das bislang so viel Wert gelegt wurde, etwa durch das leicht instrumentierte *Accompagnato*, hier zunichte gemacht – und das mit voller Absicht. Hervorstechen höchstens humoristische Einzelsätze, wie der des Tenors, der seine Partnerin „anbrüllt“: „Trink nicht so viel vom spanischen Wein!“ (Z. 168,8–169,1). Die Italiener tragen hier sowieso am meisten zur Komik bei, da sie keinen Schimmer vom Inhalt der hauptsächlichlichen Diskussion haben, sondern nur über Gage und Essen diskutieren.

Konkret steht das Finale des zweiten Aktes im Hintergrund. Etwa Figaros Lachen, wobei sein Gesang sich über immerhin sechs Takte hinweg aus „(ride forte) Ah ah ah“ etc. zusammensetzt.⁷⁵ Musikalisch ist es aber anders umgesetzt, da Figaro dafür den selben Ton repetiert und seine Stimme an den instrumentalen Bass gekoppelt ist. In *Capriccio* wird in abfallenden Terzen gelacht, und eine rhythmische Koppelung der Lach-Silben scheint vielmehr vermieden zu werden.

Zuletzt natürlich der letzte Abschnitt des Finales (*Che bel colpo/Son confusa*), in dem sieben Personen zugleich zwei verschiedene Nummern singen (Marcellina, Basilio, Bartolo, Graf und Susanna, Gräfin, Figaro). In *Capriccio* sind es zwar acht singende Personen, allerdings singen die Italiener immer abwechseln, so dass de facto auch immer sieben Stimmen zusammen klingen. Eine so klare Zweiteilung wie in *Figaro* ist hingegen nicht auszumachen.

Das Streitensemble

Diese tritt dafür nach und nach im *Streitensemble* ein, als erst Olivier und Flamand sich zu einem homophonen Satz zusammentun, der sich den versetzten Linien der anderen entgegenstellt (Z. 180,1–181,4), dann das Duett der Italiener, das als *cantus firmus* dem Streit hinzugefügt wird (Z. 182,1–183,1).⁷⁶ Ab *Presto* (Z. 183,5) singen diese Gruppen beide,

⁷⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*, hrsg. v. Ludwig Finscher (NMA II/5/16/1-2), Kassel: Bärenreiter 1973, S. 277–278, T. 507–514.

⁷⁶ Strauss schreibt zu einem frühen Entwurf von Krauss: „Bei ihnen fehlt vor allem das eigentliche Ensemble-Finale à la ‚Figaro‘ II. Akt selbst, auf das mir so viel ankommt, bei dem die italienischen Duettisten quasi den Cantus firmus bilden, zu denen die übrigen streitenden oder flirtenden Paare mit der führenden Oberstimme der Komtesse den Kontrapunkt bilden soll.“ Brief von Strauss an Krauss (21.11.1939), Briefwechsel, S. 268–269.

wobei sicher der schadenfrohe Graf, der noch (musikalisch) im Lachensemble verhangen ist, sich Olivier und Flamand anschließt, während die Gräfin und Clairon sich auf die Seite des Direktors schlagen. Hier ist die Rolle des Grafen wiederum an *Figaro* orientiert, basierend auf einer Idee von Clemens Krauss: „Der Graf sitzt in der Mitte, a la ‚Figaro‘ und freut sich über den Streit. Er führt das Hauptthema aus dem Lach-Ensemble weiter.“⁷⁷

Insgesamt lässt sich zwischen den Zeilen in der Szene IX bis hier hin auch an die Lever-Szene des ersten *Rosenkavalier*-Akts denken, die ebenfalls so chaotisch-heterogen ist, auch eine eigenständige italienische Arie enthält und weil auch der *Rosenkavalier*, vor allem durch die Ähnlichkeit von Octavian und Cherubino, offensichtliche Bezüge zu *Le nozze di Figaro* enthält.⁷⁸

Offenbar übt *Figaro* mindestens auf das Lach- und Streitensemble große Wirkung aus. Eventuell lässt sich auch insgesamt der musikalisch-dramatische Aufbau des Szenenabschnitts davon herleiten, wie es sich hier andeutet, da auf Figaros Lachen die konfliktreichere Passage folgt, in der Gruppen simultan singen. Um diese Frage zufriedenstellend zu klären, bedarf es jedoch einer tiefergreifenden, vergleichende Analyse. Selbiges gilt auch für den Einfluss von Wagners *Meistersinger* (die „Prügelfuge“).

La Roches Suada

Neben der Gräfin ist der Theaterdirektor La Roche die facettenreichste, flexibelste Figur. Er steht nicht für eine spezifische Kunst oder Gattung, sondern für alles, was gefällt, und ist dabei pragmatisch. Obwohl er für komische Passagen sorgt, wird er nicht der Lächerlichkeit preisgegeben. Beiden Autoren ist das wichtig: „Der Theaterdirektor darf keine Possen-Figur werden, sondern muß eine Komödien-Figur bleiben, nicht ein geistiger Vertreter der Niederungen der Kunst.“⁷⁹ Das wird besonders in seiner mahnenden Rede klar, die auf das Lach- und Streitensemble folgt und, bevor sie zuletzt wieder ins Komische abdriftet, Züge von Hans Sachs’ „Verachtet mir die Meister nicht“ trägt, da er die jungen Künstler ermahnt, bewährte Tradition nicht hochmütig über Bord zu werfen, jedoch: „Er ist auch nicht gegen das Neue, er verlangt es, aber er verlangt ein Neues, das dem Alten ebenbürtig ist.“⁸⁰

Strauss nutzt die Figur hier auch, um seine eigene Kritik am Zustand der aktuellen Unterhaltungsmusik zu Gehör zu bringen, wovon später noch weiter die Rede sein wird.

⁷⁷ Brief von Krauss an Strauss (05.02.1940), Briefwechsel, S. 315.

⁷⁸ Vgl. zum *Rosenkavalier*-*Figaro* Bezug: Jörg Krämer, Mozarts „Da Ponte-Opern“, in: Mozarts Opern, Das Handbuch Teilband 1, hrsg. v. Dieter Borchmeyer u. Gernot Gruber, Laaber 2007, S. 302.

⁷⁹ Brief von Krauss an Strauss (23.01.1940), S. 298. Ob dieser Mehrdimensionalität darf es auch nicht verwundern, dass für den Direktor verschiedene reale Vergleichspersonen von Strauss herangezogen werden: von dem von ihm offenbar missachteten Fritz Fischer über den geschätzten Max Reinhardt bis hin zu sich selbst.

⁸⁰ Kende, Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss, S. 50.

Hierbei wird ein Motiv der *Commedia dell'Arte* Figuren aus *Ariadne* zitiert (Z. 191,1 und 191,2–3).⁸¹

Das Harmonieensemble

Nach der auf Boileau basierenden, versöhnenden pathetischen Ansprache der Gräfin (vgl. Kapitel 3.1) kehrt man wieder zum leichten Konversationston und dem transparenten *Accompagnato-Rezitativ* zurück. Dementsprechend finden sich wieder einige verteilte Referenzen. So etwa wird zu „Mein Bruder hat eine Vorliebe für Einzugsmärsche und betrachtet in der Oper die Komponisten als Wortmörder“ (Z. 216,3–217,1), von den Blechbläsern eine deutlich dem *Triumphmarsch* aus Verdis *Aida* entlehnte Figur, mit parodistischer Trompetenstimme (deren Sextolen bei Verdi nicht zu finden sind) gespielt – ein Zitat, an dem sich auch die zeitgenössischen Rezensenten erfreuen. Kurt Wilhelm hält den interessanten Umstand fest, dass in Strauss' Kompositionsskizzen das Zitat zunächst noch viel deutlicher ausgeschrieben ist als in der Endfassung der Oper.⁸²

Auf der Suche nach einem geeigneten Opernstoff für das gemeinsame Projekt entsteht zudem der folgende Dialog:

„Olivier (zur Gräfin): Wie würde Euch „Ariadne auf Naxos“ gefallen?

Flamand (einwerfend): Schon zu oft komponiert.

Direktor (ironisch): Die bekannte Gelegenheit zu sehr vielen langen Trauerarien.

Flamand: Mich würde „Daphne“ interessieren.

Olivier: Eine verlockende Fabel, doch äußerst schwierig darzustellen: Daphnes Verwandlung zum ewigen Baum des Gottes Apollo –

Flamand: Das Wunder der Töne kann sie gestalten!“ (Z. 219,16–221,6)

Beiden genannten Opern sind Selbstzitate beigelegt.⁸³ Die „vielen langen Trauerarien“ werden mit einem Motiv aus *Ariadne* illustriert, das dort erklingt, als diese todessehnsüchtig singt: „Sieh! Ariadne wartet! Ach, von allen allen wilden Schmerzen muß das Herz gereinigt sein“.⁸⁴ Das Zitat erfolgt tongleich in B-Dur, wie in der Vorlage wandert das Motiv durch verschiedene Stimmen, die Instrumentation wird jedoch verändert. So übernimmt es in *Capriccio* auch die Bassklarinette, als Übertreibung des Trauercharakters. Zum Stichwort „Daphne“ erklingt, besonders deutlich in

⁸¹ Del Mar, A critical commentary Vol. 3, S. 224.

⁸² Vgl. Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 280. Zur genannten Rezension von Heinrich Stahl ebd. S. 342.

⁸³ William Mann, Richard Strauss, Das Opernwerk, aus dem Englischen übertragen v. Willi Reich, München 1967, S. 368.

⁸⁴ Richard Strauss, Ariadne auf Naxos Op. 60 (II), Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996, S. 125–126, Z. 63,7–63,6.

Z. 220,6–9, in den Oboen und Violinen I, weitestgehend tongleich das *Daphne* eröffnende Motiv, das dort die einsame Oboe spielt.⁸⁵

Die Bemerkung zu *Daphne* ist besonders ironisch, da Strauss selbst Ärger mit der Umsetzung der Verwandlungsszene zum Baum hatte und nicht die Musik allein für eine verständliche Darstellung sorgen kann – ein Thema, das ihn das ganze Jahr 1940 über sehr umtrieb.⁸⁶

Der Direktor fordert einen Konflikt, der „auch uns bewegt“, woraufhin der Graf „etwas boshaft“ (!) seinen Vorschlag bringt: „Schildert euch selbst! Die Ereignisse des heutigen Tags“ (Z. 223,10–13). Boshaft daran ist, dass der Vorwurf mitschwingt: Ihr interessiert Euch schließlich nur für Euch selbst. Der für *Capriccio* zentrale Vorschlag trägt einen selbstironischen Beigeschmack, bedenkt man, wie voll von Selbstziten die Oper ist und es sich bei der Idee im übertragenen Sinne um eine direkte Reaktion auf die *Ariadne*- und *Daphne*-Zitate handelt.

⁸⁵ Richard Strauss, *Daphne* Op. 82, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996, S. 5, T. 1–3.

⁸⁶ Siehe dazu Aussagen wie: „Bitte überzeugen Sie sich, ob die Verwandlung Daphnes nun wirklich geändert und der Baum während des ganzen Werdens sichtbar und nicht bloß ein Nebeldunst wie bisher!“, Brief von Strauss an Krauss (05.01.1940), Briefwechsel, S. 291. „Können Sie gar keinen Einfluß nehmen? War wenigstens die Baumwerdung Daphne’s verbessert?“ an Krauss (16.01.1940), ebd. S. 196. Noch am 29.07.1940: „In Stimme und Vortrag war der Stuttgarter Tenor ausgezeichnet, der Baum auch dort wie immer unmöglich!“, ebd. S. 347. Als abschließendes Beispiel, vom 23.09.1940: „Daß Sie Hartmann und Sievert nach Wien geschickt haben, war sehr lieb: ich fürchte nur, daß sie dort für den ‚Baum‘ nicht viel gelernt haben“, ebd. S. 366.

2.5 Zu Szene XI: „Die Meinung des Dritten Standes“

Strauss hatte den Einfall für die Diener-Szene selbst und schlägt Gregor zunächst ein Quartett von zwei Dienern und zwei Stubenmädchen vor. „Den komischen Diener der alten spanischen und Shakespeareschen Komödie habe ich so wie so noch niemals in Musik gesetzt und würde mir viel Spaß machen! Aber sehr witzig müßte es sein!“⁸⁷ Später spezifiziert er weiter, die Diener „vertreten das Rüpelspiel wie im Sommernachtstraum, dürfen aber nach der lärmenden 3. Scene nur in einer hübschen, womöglich pp-Szene das Ganze kurz andeuten. Bei Verdi finden sich so hübsche kleine *pp* Chorszenen (ich glaube im *Macbeth*).“⁸⁸ Gemeint ist damit vermutlich der Chor der Schottischen Flüchtlinge (*Patria oppressa*).

Schmidt führt an, Donizetti stehe für die Szene Pate, leider ohne dies näher auszuführen.⁸⁹ Zu denken wäre an den Auftritt der Dienerschaft in *Don Pasquale* (Akt III, Nr. 12), der thematische und strukturelle Ähnlichkeit besitzt. Auch dort sind nur die Diener auf der Bühne und lassen sich über das eben stattgefundene Chaos, den Streit ihrer Herrschaften aus: „Che interminabile andirivieni!“ – „Welch unaufhörliches Kommen und Gehen!“. Das Chor-Tutti teilt sich in zwei Gruppen, die Zofen rekapitulieren den Dienern die Ereignisse im Einzelnen. In *Capriccio* sind es zwei Quartette: Tenöre und Bässe. Der besondere musikdramaturgische Reiz der Szene XI in *Capriccio* liegt unter anderem darin, dass die Diener als uniforme Gruppe in den Quartetten, auftreten, um sich dann in Individuen mit eigener Meinung und Stimme aufzuteilen und sich schließlich wieder als Gruppe zusammenzufinden. Diese besondere Dynamik gibt es im besagten *Don Pasquale*-Chor nicht, zu Beginn des dritten Aktes singen die Diener zwar auch einzeln nacheinander, um alles nach Wünschen der neuen Dame des Hauses zu organisieren, dies ließe sich aber nur schwerlich mit *Capriccio* vergleichen. Es handelt bei der dortigen Individualisierung vielmehr um eine eigene Idee, darum „die Äusserung des III. Standes über ‚theoretische und ästhetische Fragen‘“ darzustellen, die von Beginn an nicht als homogen geplant waren. Auch die Diener sollten eigene Positionen vertreten.⁹⁰

Es ist also denkbar, dass es nach dem Vorbild *Don Pasquales* eine Szene nur für die Diener geben sollte, welche die vorangegangenen großen Konflikt Revue passieren lassen. Dies aber der nächtlichen Atmosphäre des Endes folgend, mit einer leisen Gruppenszene, wie sie bei Verdi zu finden ist. So wirken die acht Diener wie ein gewitztes, schattenhaftes Abbild des verklungenen Oktetts.

Über diese allgemeine Anlage hinaus lässt sich im Einzelnen eine Vielzahl an Einzelbezügen feststellen. Wie die Fuge auf musikalische Art rückt die Diener-Szene textlich nahe an das *Falstaff*-Finale heran, als die Diener gemeinsam skandieren: „Die ganze Welt ist närrisch,

⁸⁷ Brief von Strauss an Gregor (02.08.1939), zitiert nach: Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 56.

⁸⁸ Brief von Strauss an Gregor (03.10.1939), zitiert nach: ebd., S. 78.

⁸⁹ Schmidt, Die Liebe der Danae –Capriccio, S. 293.

⁹⁰ Vgl. den Plan zur Szene, den Krauss am 17.10.1939 an Strauss schickt, Briefwechsel, S. 247.

alles spielt Theater“ – vermutlich direkt orientiert an „Tutto nel mondo è burla, l'uom è nato burlone“, dem letzten Satz der Verdi-Oper, der sich übersetzen lässt als: „Alles auf Erden ist närrisch, der Mensch als Narr geboren“. Dieser ist so nicht im Original Shakespeares zu finden, wobei „Narr“ trotzdem ganz in diesem Sinne zu begreifen ist. Der Narr ist kein Dummkopf, sondern eine Figur, die sich seiner Umgebung und Stellung bewusst ist und diese auf oftmals komische oder spielerische Weise reflektiert und bricht.

Norman Del Mar findet drei musikalische Zitate: Die Anmerkung des ersten Dieners, die Italienerin habe den ganzen Kuchen aufgegessen, wird von Strauss mit einem Motiv von Sancho Panza aus *Don Quixote* op. 35 unterlegt.⁹¹ Er folgt also nicht dem Einzelstichwort „Kuchen“, wie es, etwa durch ein *Schlagobers*-Zitat, auch möglich gewesen wäre, sondern zielt damit mehr auf die Charakterisierung dieses ersten Dieners, ganz im Sinne der Individualisierung. Mutiger interpretiert lässt sich das Zitat auch in die Thematik der Kunstreflexion einordnen, ist es doch Sancho Panza, der sich im Gegensatz zu seinem Herren stets des Unterschieds von Wirklichkeit und Einbildung bewusst ist. Das Motiv ist natürlich primär ein Einwurf der Bratschen (Z. 236,9–12), des Sancho zugeordneten Instruments in Strauss' Tondichtung, obwohl es dort erstmals von Bassklarinette und Tenortuba vorgestellt wird.⁹²

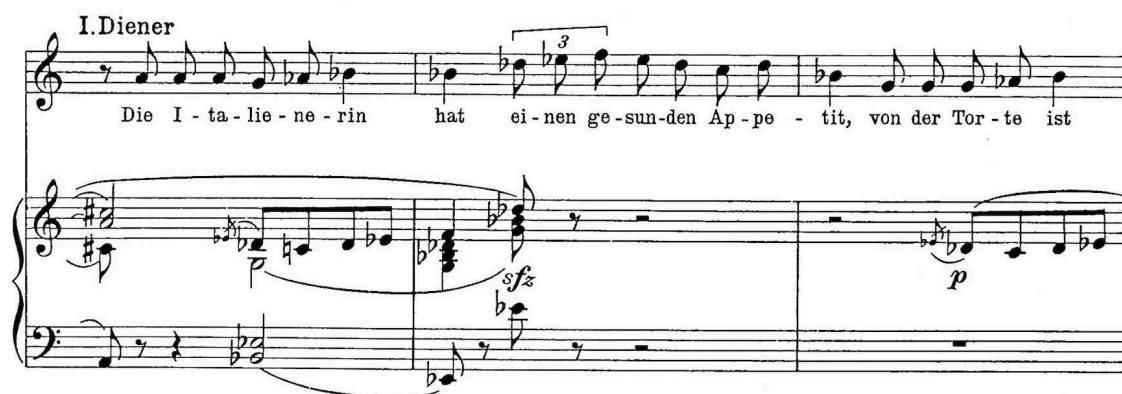


Abb. 4: *Capriccio*, Szene XI. Zitat des Sancho-Panza-Motivs.

Derselbe Diener behauptet, zunächst wieder vom *Sacho Panza*-Motiv begleitet, „den Brighella von der italienischen Truppe“ zu kennen. Da zitiert Strauss erneut das *Commedia dell'Arte*-Thema aus *Ariadne*, das schon während La Roches Monolog anklang. Diesmal wird ihm eine kurze Phrase aus Rossinis Ouvertüre zu *L'Italiana in Algeri* (1813) beigelegt.⁹³

Außerdem erklingt nach „Ich vermute, sie wollen jetzt auch Domestiken in den Opern auftreten lassen“ eine Variante des Komponisten-Motivs aus *Ariadne*, das schon für Flämisch verwendet wurde (Z. 238,8–10, B-Klar u. Vl 1). Vielleicht korreliert es hier tatsächlich mit

⁹¹ Del Mar, A critical commentary Vol. 3, S. 230.

⁹² Richard Strauss, *Don Quixote* op. 35, in: Tondichtungen Bd. 2, Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1999, S. 140, Z. 14,1–3. Später spielt es freilich auch die Bratsche selbst.

⁹³ Del Mar, A critical commentary Vol. 3, S. 231.

dem Zorn des jungen *Ariadne*-Komponisten darüber, dass es ein heiteres Nachspiel zu seiner Oper geben soll, aufgeführt durch eine niedere Komödien-Truppe. In Kombination mit der Musik weist der Diener mit seiner Bemerkung sozusagen auf den ähnlichen Kontrast in *Capriccio* hin, wo er selbst als Domestik Teil einer Art heiteren Nachspiels ist.

Die Diener bringen einiges durcheinander. Über die ihnen rätselhafte Rede des Direktors meint einer: „Er sprach sogar griechisch!“ (Z. 237,3–4), womit er wohl die lateinische Wendung *Sic itur ad astra* meint, welche La Roche gebraucht. Vielleicht ist als Verwechslung auch der rätselhafte Verweis auf das „grausige Stück: Coriolan, der seine eigene Tochter ersticht“, (Z. 243,3–5) zu verstehen, das sich vielmehr nach *Emilia Galotti* (1772) und der Verginia-Legende anhört, als nach Shakespeares *Tragedy of Coriolanus*, wo keine Tochter erstochen wird. Im Orchester verteilt ist wiederholt eine absteigende Figur (Sechszehntel-Triole + Viertel) zu hören, die meist mit einer *fp*-Angabe bezeichnet ist. Diese können ohne weiteres als „musikalische Dolchstiche“ verstanden werden. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es sich auch hier um einen intertextuellen Bezug handelt, dessen Identifikation die Passage aufklären würde. Immerhin sprach schon der Graf in Zusammenhang mit der Absurdität der Oper von „melodisch verabreichten Dolchstichen“, wo wiederum hypothetisch auch Medeas Kindermord im Hintergrund stehen könnte (Vgl. Kapitel 3.1). In Cherubinis *Medée* (1797), die, gestaltet nach einer literarischen Vorlage von Corneille und uraufgeführt in Paris, gut in den historisierenden *Capriccio*-Kontext passen würde, gibt es ganz ähnliche Figuren. Sie erklingen in Celli, Bratschen und Fagotten zu Medeas Ausruf: „Euménides, précédez-moi[!] Courez livrez-moi les victimes[!]“, über den Abschnitt hinweg sowohl aufsteigend als auch absteigend, mit ähnlichem *fp* Charakter.⁹⁴ Daraufhin betritt Medea den Tempel, um ihre und Jasons Kinder zu erdolchen. Allerdings ist nicht eindeutig, ob diese Figuren sich den bevorstehenden Dolchstichen zuordnen lassen, und die musikalische Ähnlichkeit ist nicht signifikant genug, um eindeutig von einem *Médée*-Bezug sprechen zu können.

⁹⁴ Luigi Cherubini, *Médée*, Opera en III actes [Faksimile der Imbault-Ausgabe], Gregg International Publishers Limited, Farnborough 1971, S. 360–365.

2.6 Zum Schluss: Silberne Rosen und ein Des-Dur-Souper

Stefan Kunze schreibt, dass der Des-Dur-Schluss des Werkes, auf das Ende der wagnerschen *Götterdämmerung*, wie auch auf die Des-Dur-Entrückung der *Ariadne* verweise.⁹⁵

Tatsächlich ist es Strauss wohl nicht möglich, besonders in einem die Musikgeschichte reflektierenden Werk, einen Schluss in jener Tonart zu schreiben, ohne den Bezug zu Wagner herzustellen. Er konterkariert hier die durch den vielleicht dramatischsten Schluss der Operngeschichte geprägte Tonart mit dem scheinbar trivialsten: Die Gräfin wird zum Essen gerufen, wofür Herzensbefragung und kunsttheoretische Überlegungen eingestellt oder doch zumindest pausiert werden, was wohl als versöhnliche Deeskalation bezeichnet werden darf. So wie es keine eindeutige Lösung des Wort-Ton-Problems gibt, so kann auch keine der vorgestellten (historischen) Lösungen alleinige Gültigkeit in Anspruch nehmen. Erbittert darüber in Streit zu geraten, wie damals in Paris, ist letztlich eine Verschwendung von Energie. Schließlich ist auch das nur ein Konversationsthema, wie der Titel „Konversationsstück“ nahelegt, dem kein „Aufschichten starker Scheite“ gebührt. Wichtig scheint vielmehr die Vielfalt der zurückliegenden Musikgeschichte, an deren Ende sich der Komponist inmitten des Zweiten Weltkriegs angekommen sieht.⁹⁶

Wie Adrian Kech zeigt, besteht der Zusammenhang zwischen *Ariadne*- und *Götterdämmerungs*-Finale in der Tonart und dem Prinzip der Motivhäufung, harmonisch sind sie jedoch anders inszeniert, da sich das Des-Dur nicht visionär auftut, sondern eine Innwendung darstellt.⁹⁷ Eine solche Motivhäufung ist auch für den Des-Dur-Schluss von *Capriccio* zu verzeichnen. Es klingen an: das Dichter-Motiv, Streichsextett-Fragmente, das *Unentschiedenheits*-Motiv, die Sonett-Melodie, der Beginn der *Mondscheinmusik* und vieles mehr, das in dieser Arbeit nicht vorgestellt wird. Auch externe Bezüge scheinen auf, die assoziativ sein mögen: In Ziffer 285,10–11 spielen die Violinen triolisch den Beginn des Sonetts, variierend fortgesetzt, u. a. durch aufwärts sequenzierte, absteigende Achtel, welche die drei Takte wie eine Überlappung des Sonett-Beginns und einer Wendung aus Walthers *Preislied* klingen lassen („Dahin lachend nun der Quell den Pfad mir wies“). Eine passende Kombination, eventuell noch mit der „hellsten Laune“ der Gräfin verbunden. Zuvor ab Ziffer 276 lässt sich das Daphne-Finale assoziieren, sowohl in der Orchestrierung (v.a. die Tremoli in Harfe, Streicher, und Flöte) als auch in der sich aufschwingenden Phrase: „Du fandest es süß schwach zu sein“, mit dem lang gehaltenen Spitzenton, der harmonisch die

⁹⁵ Kunze, Rückspiegelungen im Einakter, S. 290.

⁹⁶ An dieser Stelle ließe sich das Argument zurückweisen, *Capriccio* sei angesichts des Krieges ein „eskapistisches“ Werk, handelt es sich doch aus dieser Perspektive heraus um einen Nachruf aus aktuellem Anlass heraus.

⁹⁷ Adrian Kech, *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss*, München 2015, S. 501–504.

Moll-Terz der zweiten Stufe trifft (hier also das *ges* in es-Moll, in *Daphne* das *h* in gis-Moll).⁹⁸

Die Gräfin wirft sich vor: „Du wolltest mit der Liebe paktieren“ (Z. 276,6–9). Den Beginn der Phrase singt sie in die Stille hinein, eine kleine Sexte wird durchschritten und erst zu dessen Zielton (*e*) und Wort („Liebe“) setzt das Orchester mit einem dräuenden cis-Moll-Akkord ein, dessen Quintton nur in den Tremoli der Violine II und Bratschen vertreten ist. Die Passage steht dem *Liebesentsagungs-Motiv* aus Wagners *Ring* sehr nahe, auch dort ist das Intervall der kleinen Sexte zentral und das vollstimmige Orchester setzt erst zum Zielton und dem Wort „Minne“ ein (beim ersten Erklängen in der Rheintöchter-Szene ist es c-Moll, auch hier mit wenig präsentem Quintton). Der inhaltliche Bezug ist nicht zu übersehen, handelt es sich doch um eine Anspielung auf einen der berühmtesten, die Liebe betreffenden Pakte der Operngeschichte.

Es gäbe Argumente dafür, den Schluss als „öffnend“ zu deklarieren, so etwa die eventuelle Wendung an das Publikum (vgl. Kapitel 3.3). Hier soll jedoch für eine Innwendung plädiert werden, und das aus den folgenden Gründen: Die Gräfin stand das gesamte Werk über zwischen ihren beiden Verehrern und innerhalb der sie umgebenden Gesellschaft. Nun steht sie nunmehr ihrem eigenen Spiegelbild – sich selbst gegenüber. In Szene II gestand sie (anhand von Couperin und Rameau), emotional nicht zwischen Künstler und Werk trennen zu können. Olivier und Flamand verbinden sich durch die Sonettvertonung zu einer neuen Person und mit ihrem eigenen Vortrag des Sonetts, das sie nur für sich spielt und singt, scheint es, als ob sie nun ungehemmt zur Kunst gefunden habe. Die Gräfin hat sich von den dahinterstehenden Männern losgelöst, die es als Individuen nicht mehr gibt. Das unüberhörbare Aufscheinen der Musik der Überreichung der silbernen Rose aus dem *Rosenkavalier*⁹⁹ kann als musikalische Signatur des Komponisten Richard Strauss verstanden werden. Noch wichtiger ist wohl, dass es der Reflexion der silbernen Spiegelfläche entspricht, an die Madeleine da näher herantritt (vgl. den Abschnitt Z. 281,10–283,6).

⁹⁸ Vgl. Richard Strauss, *Daphne*, Studien-Partitur, S. 354, Z. 253,12–15. Siehe die von Horn I, II dominierte Melodie.

⁹⁹ Vgl. etwa Schmidt, *Die Liebe der Danae –Capriccio*, S. 300.

3 Szenenübergreifende Bezüge

3.1 Gelehrte Konversation: Die französischen Moralisten und Philosophen

La Rochefoucauld

Im Zuge der gemeinsamen Arbeit an den Dialogen rät Krauss von dem gekennzeichneten Zitat philosophischer Äußerungen ab. Man solle das Zitat den Figuren stattdessen einfach wörtlich oder abgeändert in den Mund legen: „Ich empfinde das nicht als Plagiat, da ja diese Gedanken Gemeingut der kultivierten Gesellschaft der damaligen Zeit waren und all diese Aphorismen höchstwahrscheinlich im Gespräch entstanden sind.“¹⁰⁰ Er äußert dies zu Strauss' erstem Dialog-Entwurf der 5. Szene, dem Gespräch zwischen der Gräfin und Olivier. Strauss folgt der Kritik und formuliert um:

Strauss' Entwurf:

Komtesse:

Denkt an La Rochefoucault's [sic] schönes Wort: Liebe kann wie Feuer nicht ohne ewige Bewegung bestehen. Und sie hört auf zu leben, so bald sie zu hoffen und fürchten aufgehört hat.¹⁰¹

Endgültige Fassung:

Gräfin:

Jegliches Feuer braucht stete Bewegung, soll es bestehen.
Ein Brand ist die Liebe!
Ohne Hoffen oder Fürchten erlischt ihr Leben.

Es handelt sich hier um die Maxime Nr. 75

aus den *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, die im französischen Original lautet: „L'amour aussi bien que le feu ne peut subsister sans un mouvement continuel: & il cesse de vivre dès qu'il cesse d'espérer ou de craindre.“¹⁰²

Auf diese verschleierte Art sprechen Gräfin und Graf auch noch später mit den Worten von La Rochefoucauld. Tatsächlich basiert der Beginn ihres Dialogs in Szene VIII gänzlich auf dessen Maximen. Auch hier lässt sich durch den Vergleich mit früheren Entwürfen eine zufällige Ähnlichkeit ausschließen,¹⁰³ zudem exzerpierte sich Strauss zuvor eben diese und mehr Maximen, wohl als Vorlage für jene Dialoge.

Ein Vergleich von in Frage kommenden Übersetzungen mit Strauss' Notizen und Formulierungen in seinem ersten Dialog-Entwurf hat ergeben, dass er vermutlich den damals neu erschienenen Sammelband *Die französischen Moralisten, La Rochefoucauld*,

¹⁰⁰ Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 109.

¹⁰¹ Zitiert nach ebd.

¹⁰² La Rochefoucauld, *Reflexions ou Sentences et Maximes morales*. Cinquième Edition, Augmentée de plus de Cent Nouvelle Maximes, Paris 1678, S. 28.

¹⁰³ Vgl. dazu die synoptische Darstellung der Texte bei Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 126.

Vauvenargues, Montesquieu, Chamfort, Rivarol, Die Aphorismenbücher in vollständiger Gestalt, verdeutscht und herausgegeben von Fritz Schalk, Leipzig 1938 verwendete.¹⁰⁴

In Szene VIII nun ändert die Gräfin jedoch die zentrale Maxime nicht nur sprachlich, sondern auch inhaltlich ab. Heißt es in La Rochefoucaulds Nr. 294: „Nous aimons toujours ceux qui nous admirent: & nous n’aimons pas toujours ceux que nous admirons.“¹⁰⁵ („Immer lieben wir die, welche uns bewundern, und nicht immer die, welche wir bewundern.“),¹⁰⁶ so macht daraus die Gräfin: „Zu lieben geneigt, die uns bewundern, glauben oft wir zu lieben, die *wir* bewundern.“ (Z. 110,12–111,7). Ist also im Original wohl gemeint, dass man für diejenigen, die man bewundert, nicht immer auch ungetrübte Sympathie empfindet (durch Neid usw.), so weist die Gräfin auf eine Verwechslungsgefahr hin: Man meine diejenigen auch zu lieben, die man nur bewundert. Sie gerät erstmals ins Schwanken, ob sie tatsächlich Olivier und Flamand liebt, oder vielleicht nur deren Kunst.

Ihr Bruder antwortet ebenfalls mit getarntem La Rochefoucauld: „Ein klarer Geist erkennt und beurteilt den Preis aller Dinge.“ (Z. 111,8–11), entsprechend Maxime Nr. 244: „La souveraine habileté consiste à bien connoître le prix des choses.“¹⁰⁷ („Die größte Weltklugheit besteht darin, den Preis der Dinge zu kennen.“)¹⁰⁸

Der folgende Wortwechsel „Graf: So traust du mir zu, im Spiel der Gefühle den Kopf zu verlieren? Gräfin: Wenn man verliebt ist, so urteilt das Herz!“ basiert auf Nr. 102: „L’esprit est toujours la dupe du coeur“.¹⁰⁹ („Immer hält das Herz den Verstand zum besten.“)¹¹⁰

Die Maximen sind eine psychologisch interessierte, literarische Modegattung, der La Rochefoucauld als ihr Hauptvertreter im 17. Jahrhundert Popularität bescherte.¹¹¹ Dass die Art von kultiviertem Gespräch, gespickt mit druckbaren Aphorismen, wie die Gräfin und ihr Bruder es führen, historisch-realistisch ist, wie Krauss es in seinem Kommentar andeutet, ist nicht anzunehmen. Für die Rezipienten des 21. und 20. Jahrhunderts trägt diese Art von verdecktem Zitat mehr zur Künstlichkeit des Dialoges bei, sodass man der Illusion gewahr bleibt, anstatt ihr zu verfallen.

Doch ganz unrecht hat Krauss nicht: Diese den Mensch beschreibenden Maximen haben ihren Ursprung im Gesellschaftsspiel des Salon der Marquise de Sablé, bei dem solche

¹⁰⁴ Durch Übersetzungsunterschiede auszuschließen sind hingegen: De la Rochefoucauld’s Maximen und Reflexionen, deutsch durch Dr. Driedrich Hörlek, Leipzig 1875; De La Rochefoucauld, Betrachtungen oder moralische Sentenzen und Maximen, übers. v. Ernst Hardt, Jena 1906; Die Maximen des Herzogs von La Rochefoucauld, übers. v. Ernst Hardt, München und Berlin 1937.

¹⁰⁵ La Rochefoucauld, *Reflexions ou Sentences et Maximes morales*, S. 115.

¹⁰⁶ Die französischen Moralisten, Leipzig 1938, S. 36.

¹⁰⁷ La Rochefoucauld, *Reflexions ou Sentences et Maximes morales*, S. 96.

¹⁰⁸ Die französischen Moralisten, S. 31.

¹⁰⁹ La Rochefoucauld, *Reflexions ou Sentences et Maximes morales*, S. 39.

¹¹⁰ Die französischen Moralisten, S. 15.

¹¹¹ Jürgen Grimm, *Französische Klassik*, S. 214–215.

prägnanten Sätze gemeinsam formuliert wurden.¹¹² Man kann den Dialog der Geschwister auch in dieser höfisch-gesellschaftlichen, spielerischen Tradition sehen, vor allem, da die Gräfin eine bestehende Maxime auch spontan abändert. Freilich ist das Ganze durch die Zitatdichte, das so schnelle Aufeinanderfolgen der gedrechselten Sätze, überzeichnet.

Weiter trägt die Passage dazu bei, den Charakter der Gräfin zu unterstreichen: „eine aufgeklärte 27jährige Französin mit den entsprechend freien Ansichten in Liebesdingen, und ernsteren schöngeistigen Wünschen“.¹¹³

¹¹² Jürgen Grimm, *Französische Klassik*, S. 214.

¹¹³ Brief von Strauss an Gregor (13.10.1939), nachdem er dies und andere Grundsätze für das Stück mit Krauss und Hartmann besprochen hatte. Zitiert nach Kurt Wilhelm, *Fürs Wort brauche ich Hilfe*, S. 82.

In der Unterredung der Gräfin mit Flamand (VII. Szene) berichtet dieser ihr von dem Moment, als er sich in sie verliebte. Der Schauplatz dieses Moments ist ausgerechnet die Bibliothek – ein Ort von Schriftlichkeit und Wort. Er beobachtet sie dort unbemerkt beim Lesen eines Buches. Als sie geht, liest er die aufgeschlagene Stelle: „In der Liebe ist das Schweigen besser als reden. Es gibt eine Beredsamkeit des Schweigens, die durchdringender ist als Worte es sein können.“ (Z. 100,1–8)

Auf die Frage des Komponisten, ob er recht daran getan habe, seine Liebe durch Musik zu gestehen, zitiert die Gräfin als Antwort ausweichend: „Das Glück der Liebe, die man nicht zu gestehen wagt, hat Dornen, aber auch Süße.“ (Z. 103,8–16).

Im Gegensatz zu den abgewandelten La Rochefoucauld-Zitaten, sind diese beiden sowohl in der Partitur als auch im Textbuch¹¹⁴ mit Anführungszeichen gekennzeichnet. Es werden sogar zugehörige Fußnoten gedruckt: „Pascal“. Tatsächlich ist Pascal aber nicht der Autor des zitierten Textes, er wurde ihm für lange Zeit fälschlicherweise zugeschrieben.

Die Passagen stammen aus der *Abhandlung über die Leidenschaften der Liebe*. Über die korrekte Zuschreibung des Textes herrschen in der Forschung unterschiedliche Meinungen, die überwiegende Mehrheit ist sich jedoch darin einig, Pascal auszuschließen. Dass der Text immer wieder unter dem Namen Pascals abgedruckt wurde, hat seinen Grund in einer einzelnen nachträglichen Anmerkung auf einem der zugehörigen Manuskripte und dem Umstand, dass der Autor selbst inhaltlich unter anderem auf pascalsche Gedanken Bezug nimmt.¹¹⁵

Offenbar verwenden Strauss und Krauss die neuere Übersetzung von Ewald Wasmuth.¹¹⁶ Die vorliegende Übersetzung spielt hier eine wichtige Rolle, da auch der Kontext, aus dem das Zitat über das Schweigen stammt, relevant ist, denn hat die zitierfeste Gräfin den Satz über das Schweigen gelesen, so wird sie auch die beiden vorangehenden gelesen haben, die im Französischen lauten:

„Les auteurs ne nous peuvent pas bien dire les mouvements de l’amour de leurs heros : il faudroit qu’ils fussent heros eux-mesmes.

¹¹⁴ Clemens Krauss und Richard Strauss, *Capriccio*, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug, B. Schott’s Söhne, Mainz 1942, S. 36–37.

¹¹⁵ Blaise Pascal, *Kleine Schriften zur Religion und Philosophie*, hrsg. v. Albert Raffelt, übers. v. Ulrich Kunzmann, Hamburg 2005, S. LV–LVI. Die Bemerkung auf dem Manuskript lautet lediglich „Man schreibt es Herrn Pascal zu“. Raffelt druckt im Anhang auch die *Abhandlung über die Leidenschaften der Liebe* ab. Die Zitate aus *Capriccio* sind dort zu finden auf S. 376–377 bzw. S. 374.

¹¹⁶ Blaise Pascal, *Die Kunst zu überzeugen und andere kleinere philosophische Schriften*, Übertragen und mit Erläuterungen versehen nebst einer Abhandlung über Die Lehre von den Ordnungen und von der Vernunft des Herzens von Ewald Wasmuth, Berlin 1938. Die entsprechenden Passagen befinden sich auf S. 169 bzw. 171. Auszuschließen sind durch Übersetzungsunterschiede hingegen: Pascal’s Gedanken, Fragmente und Briefe, Aus dem Französischen nach der mit vielen unedierten Abschnitten vermehrten Ausgabe P. Faugère’s, Deutsch von Dr. C. F. Schwartz, Bd. 1, Leipzig 1845; Karl Bornhausen, Pascal, Basel 1920.

L'égarement à aimer en divers endroits est aussy monstrueux que l'injustice dans l'esprit.
En amour un silence vaut mieux qu'un langage“.¹¹⁷

In der Wasmut-Ausgabe wird die Passage wie folgt übersetzt:

„Die Dichter können die Empfindungen der Liebe ihrer Helden nicht richtig schildern. Dazu müssen sie selbst Helden sein.

An verschiedenen Orten zugleich zu lieben, ist als Verirrung ebenso ungeheuerlich wie es Ungerechtigkeit im Geiste ist.

In der Liebe ist das Schweigen besser als Reden“.¹¹⁸

Es werden zuvor also zwei für *Capriccio* relevante Themen angeschnitten: der Verein von Kunstproduktion und Liebe sowie die prekäre Situation, mehr als einen Menschen zu lieben, wie sie die Gräfin erfährt.

¹¹⁷ Œuvres de Blaise Pascal, Publiées suivant l'ordre chronologique Vol. III, hrsg. v. Léon Brunschvicg et Pierre Boutroux, Paris 1908, Reprint Nedel/Liechtenstein 1976, S.134. Schon hier findet sich eine Introduction zum Text, in der die Zuschreibung diskutiert wird.

¹¹⁸ Pascal, Die Kunst zu überzeugen und andere kleinere philosophische Schriften, S. 171.

In Kapitel 2.2 war bereits die Rede von Diderots *Rameaus Neffe* als einer intertextuellen Folie hinter dem Rameau-Zitat der Gräfin. Ein anderer Diderot-Bezug könnte hinter der Reflexion des Grafen, der ja die Position des amüsischen Philosophen vertritt, über die Oper als absurd verfremdende Kunstgattung stecken: „Eine Oper ist ein absurdes Ding. Befehle werden singend erteilt, über Politik im Duett verhandelt. Man tanzt um ein Grab und Dolchstiche werden melodisch verabreicht.“ Diese Kritik am Medium Oper wurde in der Musikgeschichte immer wieder laut und auch im Pariser Diskurs des 18. Jahrhunderts war sie sehr präsent. Als repräsentatives Beispiel sollte der Dialog *Fragment eines Gesprächs zwischen einem Dichter und einem etwas hypochondrischen Philosophen* von Denis Diderot und Melchior Grimm genannt werden, falls nicht dieser Text sogar explizite Vorlage der Passage war, der ebenfalls humorvoll ist und das Beispiel der Dolchstiche aufbringt. An der entsprechenden Stelle wird über das Horaz-Zitat *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi* („Was man mir auf die Art zeigt, verschmähe ich, weil ich es nicht glauben kann.“) diskutiert:

„[Philosoph:] Nun frage ich Sie, was das mit unserer Maxime zu schaffen hat – auf der Bühne kein Blut zu vergießen, und ob etwas mehr als gesunder Menschenverstand dazu gehört, um einzusehen, daß Horaz nie daran gedacht hat, und daß er in diesen vier Versen nur die Darstellung von Wunderdingen untersagt? Und warum untersagt er dieselben? Weil dergleichen Dinge auf der Bühne nie auf wahrscheinliche Weise aufgeführt werden können; weil notwendig der Medea Kinder von Pappe untergeschoben werden müssen, und die Dolchstiche eher Lachen als Schrecken erregen würden.

D. Auf den Fall würde Horaz unsere Oper wohl nicht seinen Beifall geschenkt haben; denn darin geschehen alle nur mögliche Ovidische Verwandlungen vor den Augen des Zuschauers, wenn gleich nicht auf die glücklichste Weise.

P. Weder Horaz noch irgend ein Mensch von Geschmack wird jemals Ihre Pariser Oper betreten.“¹¹⁹

¹¹⁹ Grimm's und Diderot's Correspondenz, von 1753 bis 1790, an einen regierenden Fürsten Deutschlands, Brandenburg 1820, S. 116–117. Die *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un Souverain d'Allemagne* waren zeitschriftenartig gestaltete Briefe von Melchior Grimm und zeitweiligen Co-Autoren, wie hier Diderot, über das künstlerische Leben in Paris. Obwohl sie zu deren Lebzeiten nie gedruckt wurden, waren sie ein begehrtes, überaus exklusives handschriftliches Periodikum in fürstlichen Kreisen, zu dessen Abonnenten u. a. Katharina II. von Russland gehörte. Nach Grimms Tod wurden die Texte vielfach nachgedruckt. Siehe: Wilmont Haacke, „Grimm, Melchior Freiherr von“ in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 86-88 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118697765.html#ndbcontent>.

Am 12.12.1939 sendet Swarowsky außerdem einen Dialog von Nicolas Boileau an Strauss, der einer Zusammenarbeit mit Racine an einer Oper entspränge, die allerdings nie beendet wurde, da der König (Ludwig XIV.) schließlich doch Quinault den Vorzug als Textdichter gegeben hätte: „Ich entsann mich eines Prologs von Boileau, den ich vor vielen Jahren in meiner gleichfalls irgendwo verschollenen Ausgabe gelesen hatte. Nach vielem Suchen fand ich eine so komplette Edition, die auch dieses seltne Stück enthielt.“¹²⁰

Strauss schien der Text sehr zu inspirieren, denn er unterstrich Passagen und schrieb direkt auf die Rückseite der übersandten Blätter einen Textentwurf für die achte Szene, die Anleihen aus Boileaus Dialog enthält.¹²¹ Im Anhang befindet sich eine Transkription.¹²² Die endgültige Textfassung unterscheidet sich zwar davon, einige Motive bleiben jedoch erhalten.

In der Textvorlage streiten sich Poesie und Musik. Die Musik bietet zunächst die Zusammenarbeit an: „Der süßen Regung, die Apoll in Euch getragen, versuch’ ich zu verleihn die Süsse meines Sangs.“¹²³ Die Poesie meint aber, die Musik sei unwürdig, mit ihr zusammenzuarbeiten. Strauss hebt hier den Vorwurf der „Kadenzeitelkeit“ hervor, ebenso unterstreicht er die Verse: „Die Musik: Ich kann verklären noch, was herrlich ihr begonnen. Die Poesie: Wir hören nicht mehr zu, wenn Eure Stimm’ erschallt.“ In *Capriccio* wird daraus in der Ansprache der Gräfin, inspiriert von der mahnenden Rede des Direktors: „(zu Flamand) Der süßen Regung, die Apoll in Euch getragen, schenke der Dichter edle Gedanken! Was herrlich begonnen der dichtende Geist, die Macht der Töne soll es verklären!“ (Z. 210,1–12). Der erste Satz wird wörtlich zitiert, aber kehrt die Verhältnisse um, da die Gräfin ihn an den Komponisten richtet statt an den Dichter. Man möchte sagen: Bei Boileau bietet die Musik zusätzliche Hilfe an, quasi *prima le parole*, in *Capriccio* soll der Dichter noch Gedanken dazu schenken, quasi *prima la musica*. Entsprechend klingen hier im Orchester neben dem *Krämerspiegel*-Thema zuerst Themenstücke aus *Flamands* Sextett und dann tritt in Ziffer 210,9 Oliviers *Dichterkraft*-Motiv hinzu (Horn I, II).

Bei Boileau wollen Musik und Poesie schon im Streit auseinander gehen, als die Göttin Harmonie, gleich einer *dea ex machina*, herabschwebt und die beiden plötzlich eint: „Die Musik: Was hebt sich göttergleich aus hohen Wolkengründen! Die Poesie: Welch reine Melodien, verstreuen ihren Schall so wonnevoll wie nie? Ah! ’s ist die Göttin Harmonie, die ab vom Himmel steigt!“. Zuerst bezeichnet Clairon die Gräfin, nach deren Aufruf zur Einigung, als Göttin der Harmonie: „Die Göttin der Harmonie steigt zu uns

¹²⁰ Brief von Swarowsky an Strauss (12.12.1939), zitiert nach Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 118.

¹²¹ Siehe das Originalmanuskript, befindlich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur Mus. Hs. 40.399.

¹²² Kurt Wilhelm druckt sowohl den Text als auch den Entwurf von Strauss ab, allerdings separat und ohne die Unterstreichungen.

¹²³ Alles aus dem Boileau-Dialog wird nach Swarowskys Kopie zitiert, siehe Transkription Anhang.

hernieder.“ (Z. 209,1–4). Und ihr Auftritt funktioniert, denn Olivier und Flamand antworten ihr schließlich im Duett, begleitet unter anderem von terzseligen Klarinetten und Violinen, zunächst mit unterschiedlichem Text, doch jeweils Boileau zitierend: „Flamand: Was hebt sich göttergleich aus hohem Äther?“, simultan Olivier: „Welch reine Melodien bezaubern mein Ohr?“ (Z. 212,1–4). Dann singen beide: „Die Göttin Harmonie stieg zu uns hernieder! Wir wollen ihr huldigend entgegentreten und rauschend grüßen ihrer Erdenfahrt.“ (Z. 212,4–16).

Boileaus Dialog endet mit einem Chor: „Vergesst, was uns entzweite, wir müssen einig sein zum würdigen Empfang.“ Auch das wird zuletzt übernommen. Ausgesöhnt singen der Direktor, Komponist und Dichter zu dritt: „Wir wollen vergessen was uns entzweite, versöhnt beginnen das befohlene Werk!“ (Z. 214,1–215,1).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die gesamte Versöhnungsszene auf Boileaus Text beruht, vom strukturellen Ablauf bis hin zu vielen wörtlichen Zitaten. In der auffallend künstlich-pathetischen Passage wird die Gräfin zur *dea ex machina* stilisiert, womit ein typisches Dramen- bzw. Opernelement vorgestellt wird, mit dem aus heiterem Himmel aller Streit beendet wird.

3.2 Romantische Ästhetik und der Einfluss E. T. A. Hoffmanns

Wiederholt findet die Gräfin einander ähnliche Begrifflichkeiten, um den Effekt zu umschreiben, den die Musik ohne Text auf sie hat: „Der Strom der Töne trug mich fort – fern in eine beglückende Weite“, „Von mir nie empfundenenes entfloß den Tönen. Dunkle Gefühle dringen empor, bleiben sie stumm auch dem ahnenden Herzen!“, „Dunkle Träume wecken sie – unaussprechlich – Ein Meer von Empfindungen [...] Die Worte der Dichter schätze ich hoch –, doch sagen sie nicht alles, was tief verborgen.“ Schlagwörter sind dabei das *Dunkle* und das *Unaussprechliche*, Worte, die man, besonders im Kontext der Musikästhetik, wohl als typisch romantisch bezeichnen darf.

In seinem siebten, aber ersten dialogischen Entwurf lässt Gregor die Gräfin sagen: „Einer dunklen Macht bin ich ausgeliefert, die ich nicht einmal benennen kann“. Strauss streicht die Stelle an und sie gehört zu dem Wenigen, was er langfristig von Gregors Ideen übernimmt.¹²⁴ Ob dabei Novalis' *Hymnen an die Nacht* allein Gregor, allen Beteiligten oder niemandem explizit vor Augen standen, ist unklar, doch zumindest sprachlich-ästhetisch ist darin genau die Position vertreten, auf die angespielt wird. Die Parallelen sollten an den folgenden Auszügen des eigentlich unkürzbaren Gedichtes klar werden:

„Abwärts wend ich mich
Zu der heiligen, **[unaussprechlichen]**
Geheimnißvollen Nacht –
Fernab liegt die Welt,
Wie versenkt in eine tiefe Gruft
Wie wüst und einsam
Ihre Stelle!
Tiefe Wehmuth
Weht in den Sayten der Brust
[...]
Doch was quillt
So kühl u[nd] erquicklich
So ahndungsvoll
Unterm Herzen
Und verschluckt
Der Wehmuth weiche Luft,
Hast auch du
Ein menschliches Herz
Dunkle Macht?
Was hältst du
Unter deinem Mantel
Das mir unsichtbar kräftig
An die Seele geht?
[...]

¹²⁴ Siehe Kurt Wilhelm, Fürs Wort brauche ich Hilfe, S. 90.

Entfaltest du die schweren Flügel des Gemüths.

Und schenkst uns Freuden

Dunkel und unaussprechlich

Heimlich, wie du selbst, bist

Freuden, die uns

Einen Himmel ahnden lassen.“¹²⁵

Freilich wird hier, bei allem Interpretationsspielraum, ob es sich bei dem lyrischen Du nur um die Nacht handelt, nicht die Musik angesprochen wird, doch jene romantische Sphäre des Unaussprechlichen, die Ratio und der Sprache verschlossen bleibt.

Explizit mit Musik verbunden wird diese hingegen bei E. T. A. Hoffmann, den Strauss selbst sofort assoziiert, als Stefan Zweig ihm einen kunstreflexiven Stoff, wie das Casti-Libretto vorschlägt: „A propos: Kennen Sie die famosen Essays von E. Th. A. Hoffmann 1.) Dichter und Componist 2.) Leiden eines Theaterdirektors? Famos!“¹²⁶

Hoffmanns Werke sind voll von Künstlerfiguren, oft sind es Musiker und häufig geht es um das Theater. In *Seltame Leiden eines Theaterdirektors* treffen sich zufällig zwei Theaterdirektoren, die einander ihr Leid klagen und von den Schwierigkeiten ihres Berufs berichten. Der sehr humorvolle, dialogisch gestaltete Text stellt auf jeden Fall einen literarischen Horizont dar, vor dem die Figur des La Roche entsteht. Gemein ist den Figuren, dass sie sich profanen Problemen der realen Welt stellen müssen, ohne deren Überwindung Kunst nicht realisiert werden kann: die Vorlieben des Publikums, Finanzen, Organisation, aber auch menschliche Schwächen der beteiligten Künstler, wie Eitelkeit und Eifersucht. Durch diesen Kontext und den benötigten Pragmatismus wird der Direktor wie automatisch zur komischen Figur, die den vergeistigten, weltfremden Künstlern gegenüber steht.

Ein solcher ist etwa Ludwig aus *Der Dichter und der Komponist*, der zu Beginn der Erzählung noch am Flügel in seiner Komposition schwelgt, obwohl die Stadt um ihn angegriffen wird, und er endet erst, als ein Teil des Daches von einer Granate zerstört wird. Hier findet sich deutlich jene romantische Ausdrucksweise, wie sie die Gräfin in Bezug auf Musik verwendet. Die Sinfonie enthält „was in seinem Innersten erklungen, (...) in göttlicher Sprache von den herrlichsten Wundern des fernen, romantischen Landes reden, in dem wir in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend leben“.¹²⁷ Ludwig trifft auch einen Dichter-Freund Ferdinand und die beiden diskutieren die Entstehung eines Werkes in Zusammenarbeit der Künste. Wie in *Capriccio* wird in und durch diese Zusammenwirkung die Inspiration

¹²⁵ Novalis, Hymnen an die Nacht, Novalis Bd. 1, Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, hrsg. v. Richard Samuel, München 1978, S. 148, 150. Fett gedruckte Hervorhebungen von mir, Ergänzungen in eckigen Klammern vom Herausgeber des Bandes.

¹²⁶ Strauss an Stefan Zweig (12.04.1935), in: Richard Strauss Stefan Zweig Briefwechsel, hrsg. v. Willi Schuh, Frankfurt am Main 1957, S. 106.

¹²⁷ E. T. A. Hoffmann, Der Dichter und der Komponist, in: Die Serapions-Brüder, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 2008, S. 95. In Kontrast zu den geschilderten kriegerischen Umständen steigert die Formulierung den komischen Kontrast, da sie ganz dem weltfremden Komponisten zu entsprechen scheint.

thematisiert. Was Olivier und Flamand anhand der Entstehung des Sonetts erfahren, ist den Künstlern bei Hoffmann schon bewusst. Der Musiker erläutert, warum er allein keine Oper schaffen kann, weil er den am Text entzündeten Moment der Inspiration benötigt, der verstriche, wenn er selbst erst Verse konzipieren müsste. Es ist lediglich die beim „Lesen eines Gedichts wie durch einen Zauberschlag erweckte Melodie allemal die beste“,¹²⁸ wie in Kapitel 2.3 dargelegt ein Primat der Komposition, der in *Capriccio* als Idealfall geschildert wird. Bei Hoffmann erklärt Ferdinand, er habe Ludwig nie ein Opern-Libretto geschrieben, da der Dichter zum Schaden seiner eigenen Kunst zu viel Rücksicht auf die Bedürfnisse des Komponisten nehmen müsse. Auch hier wird also das Kernproblem *prima la musica* oder *prima le parole* diskutiert. Es wird anhand realer Beispiele verhandelt, Namen wie Dittersdorf, Mozart und Metastasio fallen, sowie auch bei Strauss in Musik und Text tatsächliche Beispiele eingebracht werden. In Hoffmanns Dialog finden sich Gedanken kompakt wiedergegeben, die in *Capriccio* über das Werk hinweg mit allen Mitteln ausgebreitet werden. So etwa:

„Ist nicht die Musik die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs, deren wunderbare Akzente in unserem Innern widerklingen, und ein höheres, intensives Leben erwecken? Alle Leidenschaften kämpfen schimmernd und glanzvoll gerüstet mit einander, und gehen unter in einer unaussprechlichen Sehnsucht, die unsere Brust erfüllt. Dies ist die unnennbare Wirkung der Instrumentalmusik. Aber nun soll die Musik ganz in's Leben treten, sie soll Erscheinungen ergreifen, und Wort und Tat schmückend, von bestimmten Leidenschaften und Handlungen sprechen“¹²⁹

Aus Perspektive der Musik läßt sich dieser Absatz wie als Zusammenfassung von *Capriccio* lesen. Das gelungene Streichsextett Flamands begeistert die Gräfin auf jene unbestimmte, aber auch nicht umfassende Weise; dies geschieht zunächst mit dem Sonett, und letztendlich erst endgültig mit der geplanten Oper über die Ereignisse des Tages, also mit *Capriccio* selbst, das tatsächlich „ins Leben tritt“, wie es La Roche und dann die Gräfin es in ihrem Plädoyer fordern.

Für Hoffmann-Leser erfolgt die Assoziation mit dessen Werk schon in der ersten Szene, als Flamand beiläufig meint „Da kann ich den Ritter Gluck nur bedauern“. *Ritter Gluck* ist die zweite Erzählung aus *Fantasiestücke in Callot's Manier*, unter denen sich auch der erste Teil der *Kreisleriana* befindet, der wiederum den berühmten Text *Beethovens Instrumental-Musik* enthält.

An dieser Stelle ist es Zeit für einen kurzen Exkurs, der für Strauss Oper relevant sein oder auch nur eine zufällige Querverbindung darstellen könnte. Interessanterweise ist Jaque Callot derjenige Künstler, von dem in der Grafik die erste Serie an *Capricci* stammt: *Capricci di varie Figure* (1617). Die Radierungen zeichnet aus, dass die Figuren so dargestellt werden,

¹²⁸ E. T. A. Hoffmann, *Der Dichter und der Komponist*, S. 100.

¹²⁹ Ebd. S. 103.

dass sie den Entstehungsprozess der ihnen eigenen Illusion aufzeigen.¹³⁰ Weil die Figuren ihre eigene Entstehung und Künstlichkeit derart gut nachvollziehen lassen, erscheinen sie sogar bald in zeitgenössischen Zeichenschulen, mit Titeln wie etwa *Reiss-Büchlein für die anfangende Jugend sich darinne zu Uiben*.¹³¹ Es ist unklar, wie Clemens Krauss auf den Titel *Capriccio* kam, ebenso wie dessen etymologische Herkunft oder die allgemeine Bedeutung des Begriffs. Jedoch decken sich in diesem Sinne die Bedeutungen bei Callot und Strauss. Hoffmann verwendet den Begriff nicht, aber es scheint doch mit „Callot’s Manier“ eben das gemeint zu sein: ein Kunstwerk, das sich als solches transparent macht und selbst thematisiert.

¹³⁰ Werner Busch, Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip, Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Wien 1996, S. 55–81, hier S. 55.

¹³¹ Ebd. S. 56.

3.3 Zur Mondscheinmusik: Der verklarte Blick in den *Krämerspiegel*

Krämerspiegel

Das exponierteste Eigenzitat in *Capriccio* stammt aus dem Liederzyklus *Krämerspiegel*.¹³² Das Thema, das in der Oper vor allem die sogenannte *Mondschein-Musik* prägt, stammt aus den Liedern Nummer 8 und 12.

Bevor die auf den ersten Blick merkwürdige Verbindung im Einzelnen untersucht wird, sei eine Bemerkung zum historischen Hintergrund vorangestellt: In der Affäre um den *Krämerspiegel* führte der Verlag *Bote & Bock* einen Prozess gegen Strauss, den letzterer verlor. Aufgrund dessen kam es zu Strauss' Lebzeiten zu keiner öffentlichen Aufführung und 1921 nur zu einem Privatdruck durch Paul Cassirer in einer Auflage von lediglich 120 Exemplaren.¹³³ Es handelt sich also um ein Zitat, das gegebenenfalls auch der kunstsinnigste Kenner im zeitgenössischen Publikum nicht als solches erkennen konnte. Falls also Strauss keine baldige posthume Veröffentlichung der Lieder ahnte, bleiben zwei (kombinierbare) Motivationen: Als *Krämerspiegel*-Referenz hat die Thematik in *Capriccio* eine weiterführende semantische Bedeutung und/oder Strauss rettet einen schönen melodischen Einfall vor der Vergessenheit. Zu letzterem passt Krauss' Schilderung, wie sie durch ein Interview überliefert ist:

„Im Verlauf der Zusammenarbeit sah ich, dass Strauss immer unruhiger wurde, weil das lyrische Element zu kurz komme ... Er befürchtete, dass die ewigen Diskussionen und Rezitative monoton wirken würden. Eines Tages zeigte er mir in Garmisch diese herrliche Melodie, die in einem Liede des ‚Krämerspiegels‘ schlummerte, und fragte mich, ob er wohl bei sich eine Anleihe machen dürfte. Ich war von dieser Idee begeistert, denn diese Melodie ist wirklich wert, im grossen Stile dargestellt zu werden. Sie wurde nun zum Motiv der Oper.“¹³⁴

Eine Oper ist ein absurdes Ding

Zu diesen Worten des Grafen erklingt das Thema zum ersten Mal ganz prominent (Z. 144). Das Zitat stammt aus der Nr. 8 des satirischen Liederzyklus', in dem die Ausbeutung des Künstlers durch die Wirtschaft thematisiert wird, wobei der beißend-metaphorische Text unmissverständlich auf zeitgenössische Verlage anspielt und auch Strauss sowie seine Werke in den Liedern auftauchen. In der entsprechenden Nummer füllt das zitierte Thema die erste Hälfte, die in As-Dur *ruhig singend* eine musikalische Idylle evoziert (T. 1–44), die von dem folgenden textierten Abschnitt unsanft durchbrochen wird. Der dazugehörige Text lautet:

¹³² Siehe Kunze, Rückspiegelung im Einakter, S. 295.

¹³³ Hartmut Schick, Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz: Richard Strauss' Liederzyklus *Krämerspiegel* op. 66, Jahrbuch 26 (2012) der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Göttingen 2013, S. 122–123.

¹³⁴ Kende, Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss, S. 50.

Von Händlern wird die Kunst bedroht,
da habt ihr die Bescherung.
Sie bringen der Musik den Tod,
sich selber die Verklärung.

Zum entsprechenden Stichwort erklingt dort wiederum ein Motiv aus *Tod und Verklärung*, bevor in den letzten Takten das Thema des Beginns nachspielartig wieder aufgegriffen wird.¹³⁵ Es liegt nahe, das cantable Thema hier als „ungestörte Kunst“ zu verstehen.

Auch in *Capriccio* wechselt die Tonart an besagter Stelle samt Generalvorzeichnung nach As-Dur. Die Melodie wird prominent und *cantabile* vom ersten Horn gespielt, das von Streichern und Holzbläsern begleitet wird. Die Akkordbrechungen sind in der Vorlage triolisch notiert, hier als reguläre Achtel, gespielt von Bratschen und Celli.

Ausgerechnet der Graf, der selbst wenig für Musik übrig hat, führt dieses (wie Krauss es nennt) *Opern-Motiv* ein, und das zu dem kritischen Text: „Eine Oper ist ein absurdes Ding. Befehle werden singend erteilt, über Politik im Duett verhandelt. Man tanzt um ein Grab und Dolchstiche werden melodisch verabreicht.“ Falls es sich bei letzterem um eine Referenz auf *Elektra* handelt,¹³⁶ so ist sie ironisch zu verstehen, denn der Tanz um das Grab ist ausnahmsweise nicht der „absurden“ Darstellungskonvention von Handlung in der Gattung Oper geschuldet, sondern dem krankhaften Geiste der Elektra-Figur selbst, die tatsächlich tanzt.

Der Zauberspiegel

Als erstes Erklängen des *Krämerspiegel*-Zitats wird im allgemeinen die eben beschriebene Stelle genannt, denn hier tritt es vollständig (und in Originaltonart) in Erscheinung. Vorgestellt wird es aber schon zuvor, und das in einem vielleicht semantisch noch wichtigeren Kontext, nämlich als Flamand vom „Trug des Theaters“ spricht und die Gräfin einhakt: „Nicht Trug! Die Bühne enthüllt uns das Geheimnis der Wirklichkeit. Wie in einem Zauberspiegel gewahren wir uns selbst. Das Theater ist das ergreifende Sinnbild des Lebens.“ Da scheint von Ziffer 137,6–8 in den Streichern die spätere *Mondscheinmusik* auf, die Melodie gespielt vom Solo-Cello. Schon zuvor hatte sich die Orchestrierung im Streicherapparat ausdifferenziert, trotzdem ist es auffällig, dass ausgerechnet hier für einen

¹³⁵ Die Angaben zum Werk beziehen sich auf: Richard Strauss, *Krämerspiegel* op. 66, Boosey & Co., London 1959.

¹³⁶ Von einem Dolch ist zwar nicht die Rede, aber nachdem Orest Klytämnestra und Aegisth getötet hat, tanzt Elektra, wie sie es zu Beginn angekündigt hatte: „[W]enn Alles dies vollbracht und Purpurgezelte aufgerichtet sind, vom Dunst des Blutes, den die Sonne nach sich zieht, dann tanzen wir, dein Blut, rings um dein Grab: und über Leichen hin werd' ich das Knie hochheben Schritt für Schritt“. Richard Strauss, *Elektra*, Tragödie in einem Aufzuge, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996, Op. 58, S. 39–42, Z. 53,4–57,1.

Moment nur noch Einzelmusiker spielen, quasi in Streichquintett-Besetzung (Violine, Bratsche, Cello, Kontrabass), wobei Cello und Kontrabass nur oktavversetzt spielen.

Der Begriff „Zauberspiegel“ kann mit Goethes *Faust* in Verbindung gebracht werden, denn in einem solchen erblickt Faust in der Hexenküche das weibliche Idealbild, bevor er Margarete begegnet: „Was seh ich? Welch ein himmlisch Bild / Zeigt sich in diesem Zauberspiegel!“¹³⁷

Oder aber man stellt den Bezug zur siebten Vigilie aus E. T. A. Hoffmanns *Der goldene Topf* her. Wie später der Souffleur Taupe, befindet sich Veronika dort in einem Zustand, in dem sie nicht zwischen Wirklichkeit und Traum unterscheiden kann, durch einen kleinen Zauberspiegel sieht sie statt ihrer selbst ihren geliebten Anselmus¹³⁸ – eine Szene, die vor allem zum letzten Viertel von *Capriccio* passt. So urteilt auch der Sohn von Gerhart Hauptmann, dessen privater, assoziativer Bericht Strauss sehr erfreute:

„– dann dämmert der Abend in Wirklichkeit und in der Musik, und alle verhüpfen – verklingen und – fahren zurück nach Paris, vom Park her fällt Mondlicht in die hohen Fenster – der Mond. Die Bühne ist leer. Es erscheint eine Gespensterschar Lakaien und Diener, die, – ganz piano den Zank ihrer Herren gespenstisch noch einmal im Geisterchor zanken – rüpelszenisch gedämpft – E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe.“¹³⁹

Tatsächlich häufen sich die *Spiegel*-Bezüge in diesem Zusammenhang. In der abschließenden Nummer 12 des *Krämerspiegel* ist von *Till Eulenspiegel* die Rede: „O Schröpferschwarm, o Händlerkreis, wer schiebt dir einen Riegel? Das tat mit neuer Schelmenweis’ Till Eulenspiegel“. Denn wie Eulenspiegel mit seinen Scherzen den Menschen den Spiegel vorhält, so tut es auch Strauss mit den „Krämern“, also den Verlegern. Bis hierhin treffen sich also schon: *Zauberspiegel*, *Krämerspiegel* und *Eulenspiegel*. Eine zufälliger Zusammenhang kann wohl dadurch ausgeschlossen werden, dass zum Ende der *Mondscheinmusik*-Passage die Lichter des Salons entzündet werden. Im Nebentext steht die explizite Anweisung: „Auch die Kerzen an den vordersten Spiegelwänden werden angezündet (S. 332–333). Die Spiegel sind hier im Bühnenbild essenziell und Strauss bestand darauf, dass das Publikum sich zumindest teilweise auch selbst darin spiegelt.¹⁴⁰ Man erinnere sich auch an Oliviers Ausspruch, die Dichtkunst sei der Spiegel der Welt. Die Liste an Spiegeln ist beträchtlich: *Krämerspiegel*, *Eulenspiegel*, Spiegel auf der Bühne, Spiegel der Welt, Zauberspiegel. Sie lässt sich in zwei Kategorien unterteilen: den Spiegel als *Mimesis*-Sinnbild im Diskurs um

¹³⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Der Tragödie Erster Teil, Stuttgart 2000, S. 69.

¹³⁸ E. T. A. Hoffmann, *Der goldene Topf*, in: *Fantasiestücke in Callot’s Manier*, hrsg. v. Hartmut Steinecke, S. 276–283. Das Stichwort „Zauberspiegel“ fällt in der Überschrift zur siebten Vigilie.

¹³⁹ Brief von Hauptmann an Strauss (30.03.1944), zitiert nach: „Gerhart Hauptmann – Richard Strauss. Briefwechsel“, hrsg. v. Dagmar Wünsche, in: *Richard Strauss-Blätter* Heft 9 (1982), S. 35. Hauptmann legt Strauss dem Brief den Bericht seines Sohnes bei.

¹⁴⁰ Siehe Schmidt, *Die Liebe der Danae – Capriccio*, S. 299–300.

Kunstproduktion und Ästhetik (Zauberspiegel, Spiegel der Welt), sowie den Spiegel als Sinnbild der Gesellschaftskritik (Krämer- und Eulenspiegel).

Ein pädagogischer Wink?

Dass das Publikum in Spiegeln seiner gewahr wird, führt zu der Annahme, hier würde erneut bezweckt, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, diesmal aber den Konsumenten: dem Publikum. La Roche hat im Verlauf des Stückes deutlich gemacht, wie wichtig es ist, diesen Faktor in der Theaterwelt nicht zu vernachlässigen. Die Spiegel-Thematik könnte ein Hinweis auf die Mitverantwortung des Publikums für die Kunst sein, die eben nicht nur von den Künstlern abhängt, die zuvor die Bühne bevölkerten. Das wird auch dadurch wahrscheinlich, dass Strauss dieses Sujet während der Zusammenarbeit mit Krauss an *Capriccio* umtrieb.

In Briefen an Krauss wütet er über die zeitgenössische Unterhaltungsmusik, wie sie damals am Gärtnerplatz-Theater gegeben wird: „Also jegliche Polemik gegen diese Kunstjauche möchte ich nicht vermissen (...) Bedenken auch Sie, daß die Unterhaltungsmusik vor 100–150 Jahren in der kleinen Nachtmusik, Tänzen von Mozart, Beethoven, Ländlern von Schubert etc. bestand! Und heute? Soll man da nicht auch einmal mit dem Dreschflegel dreinhauen? Die Schaubühne soll doch auch erziehen?“¹⁴¹ Im Zusammenhang geht es hier allerdings im Speziellen um den Streit und die Rede des Direktors. Von der „Erziehung des Publikums“ im Allgemeinen auch ist schon viel früher – unabhängig von *Capriccio* – die Rede.¹⁴²

Ein Vorwurf an das Publikum wäre ein Thema, das schon in *Prima le parole*, als auch in Mozarts *Schauspieldirektor* eine Rolle spielt. In beiden Werken trägt das Publikum selbst mit Schuld, „weil es künstlerische Qualität geringer achtet als Schaulust, Spektakel und Starwesen.“¹⁴³

Solche Bemühungen enthoben *Capriccio* der Vorwürfe, ein lediglich rückwärts gewandtes, eskapistisches Werk zu sein, das keine Notiz von der historischen Gegenwart nehme. Diese Verantwortung des Publikums bezieht schließlich auch den Erhalt jener kulturellen Blüte mit ein, als deren Abschluss er *Capriccio* sieht, und die nach dem Krieg gefährdet ist. Bekanntlich hat Strauss sich damit in seinen letzten Lebensjahren stets beschäftigt, was viele Passagen in seinen späten Aufzeichnungen belegen, wie etwa: „Nach diesem Kriege wird also die Pflege der Oper, hauptsächlich der Werke Glucks, Mozarts, R. Wagners, Rich. Strauss's das wichtigste Kulturproblem bilden.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Brief von Strauss an Krauss (24.01.1940), Briefwechsel, S. 300.

¹⁴² Vgl. etwa den Brief von Strauss an Krauss (25.03.1929), Briefwechsel, S. 51.

¹⁴³ Volkmar Braunbehrens, Salieri, Ein Musiker im Schatten Mozarts, München 1989, S. 152.

¹⁴⁴ Späte Aufzeichnungen, S. 130.

Clemens Krauss behauptet allerdings, Strauss habe zwar eine Kritik an der zeitgenössischen Operette vorgehabt, das Endergebnis sei eine solche aber nicht.¹⁴⁵ Tatsächlich wäre eine solche Kritik, die das breite Publikum erreichen soll, zu versteckt angelegt und wird dadurch unwahrscheinlicher, ist aber nicht auszuschließen. Es besteht auch die Möglichkeit, dass Strauss die *Krämerspiegel*musik vor diesem Hintergrund auswählte, sie aber aus anderen Gründen beibehielt.

Die Mondscheinmusik

Zu Beginn der letzten Szene heißt es: „Die Bühne bleibt eine zeitlang leer. Der Salon liegt im Dunkeln. Zunehmendes Mondlicht auf der Terrasse.“ Das Thema aus dem *Krämerspiegel* erklingt wieder im Horn, eingebettet in einen vollen Orchestersatz, der sich ganz entfaltet, sobald die Gräfin nach einiger Zeit „in großer Abendtoilette“ eintritt. Zuvor gehört aber 25 Takte lang alle Aufmerksamkeit der Instrumentalmusik, einem *Andante con moto* in As-Dur. Könnte man den *Krämerspiegel* als Klaviersuite mit Begleitung durch Gesang ansehen,¹⁴⁶ so mutet die Mondscheinmusik, jedenfalls in diesem ersten As-Dur-Abschnitt, an wie aus einem Hornkonzert, vergleichbar etwa mit dem zweiten Satz des ersten Hornkonzerts von Strauss, ebenfalls ein *Andante*, dort in as-Moll. Als „nur Musik ohne Worte“ ist diese einheitlich-lyrische Instrumentalmusik, frei von überfordernder Polyphonie und dem mit vielen Bezügen versehenen Rezitativ, dem Zuhörer viel verständlicher als das Durcheinander der vielen Worte in den Ensemble-Szenen. Doch hierzu später mehr.

Die Mondschein-Tradition auf der Opernbühne

Mit der eigentlichen *Mondscheinmusik* reiht sich Strauss unabhängig vom *Krämerspiegel*, sowohl konzeptuell als auch die Instrumentierung betreffend in die Tradition des Musiktheaters ein. Nicht selten sind letzte Akte, vor allem im 19. Jahrhundert, nächtlich situiert. Vor allem zu nennen wären hier die Adaptionen von Shakespeares *Die lustigen Weiber von Windsor*. Otto Nicolai gibt in seinem gleichnamigen Werk von 1849 dem Aufgang des Mondes eine eigene Nummer (Nr. 12), in der zwar gesungen wird, aber ebenfalls kein Mensch zu sehen ist, sondern ganz der Atmosphäre Raum gegeben wird: „Unsichtbarer Chor von Stimmen im Walde. Während dieser Musik geht langsam der Mond auf.“ Auch hier sind Horn und Harfe präsent, wobei das Horn auch dem Wald geschuldet sein könnte. Der Text des unsichtbaren Chores lautet: „O süßer Mond, o holde Nacht, wenn Ruhe thront, nur Liebe wacht.“¹⁴⁷ Auch thematisch ist die Stelle also mit jener aus *Capriccio*

¹⁴⁵ Kende, Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss, S. 50.

¹⁴⁶ Hartmut Schick, *Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz*, S. 122–123.

¹⁴⁷ Otto Nicolai, *Die lustigen Weiber von Windsor*, Komisch-phantastische Oper in drei Akten, Klavierauszug von Kurt Soldan, C. F. Peters Frankfurt [undatiert], S. 202–205.

verwandt; die Ruhe nach der großen Aufregung, die Innerlichkeit und der Auftritt der Gräfin, die sich ganz ihren Gefühlen widmet.

In Verdis *Falstaff* (1893) ist die Bühne hier für immerhin 13 Andante-Takte leer, bevor Fenton auftritt, und das Horn nimmt eine noch prominentere Rolle ein, wieder in Kombination mit Harfenklängen. Auch diese *Mondscheinmusik* beginnt in As-Dur.¹⁴⁸

Im September 1940 entscheidet Strauss: „Das Sonett werde ich nach Gesdur verlegen, in welcher Lage zur Harfe es dann auch die Gräfin singen kann. Adur ist schon für den Tenor zu hoch!“¹⁴⁹ Die Änderung mag einen pragmatischen Hintergrund haben und letztendlich wurde Fis-Dur daraus, doch mit ihr wächst die eigentümliche Ähnlichkeit der Schlusspassage zum ersten Akt von Dvořáks *Rusalka*, wo Rusalka zu Harfen- und Streicherklängen in Ges-Dur alleine den Mond ansingt. Die Szenen besitzen große, hochinteressante Übereinstimmung, sogar melodische Ähnlichkeiten sind zu verzeichnen und es gibt Einwürfe der Flöten, die im Effekt dem Silberrosen-Motiv gleichen.¹⁵⁰ Es ist schwer vorstellbar, das Strauss selbst die Parallele nicht gezogen haben soll.

Die größte Parallele innerhalb des eigenen Werks besteht zu *Daphne*. Nachdem diese zum Baum wurde und auch ihr Gesang verstummt ist, heißt es: „Mondlicht hat sich über den ganzen Baum gebreitet“.¹⁵¹ Es folgt ein ausladendes musikalisches Fis-Dur-Finale bei menschenleerer Bühne. Lediglich in den letzten Takten erklingt noch einmal Daphnes Stimme „vom Wipfel des Baumes“, aber wortlos – denn sie ist ja kein Mensch mehr, sondern ganz in die Natur eingegangen. Auch hier handelt es sich um eine ganz der musikalischen Erzählkraft überlassenen Szene.

Krauss berichtet zu diesem Thema: „Diese *Mondscheinmusik* hatte sich Strauss so sehr gewünscht. Ich war zuerst fast entsetzt darüber, dachte an Nicolai und zerbrach mir den Kopf (...) Da kam mir die Idee zu der Figur des Souffleurs: aus der Finsternis durfte sich das Mondlicht entwickeln. Aus der magischen schattenhaften Szene der Begegnung des Souffleurs mit dem Haushofmeister unmittelbar nach dem Satyrspiel, das die Diener vertreten, geht das Stück ins Traumhafte über und ermöglicht das Mondlicht.“¹⁵²

Die Schönheit des Absurden

Krauss nennt das *Krämerspiegel*-Thema „Opern-Motiv“, diese prinzipielle Entsprechung ist allerdings nicht nachzuvollziehen. War doch schon zuvor die Rede von einer Oper, etwa als sich bei Ziffer 116,1–2 andeutet: „Graf: Was soll daraus werden? Gräfin: Vielleicht gar – eine

¹⁴⁸ Giuseppe Verdi, *Falstaff*, Commedia lirica in tre atti, Dover Publications, Mineola 1980 [= Nachdruck der Erstausgabe], S. 353–360.

¹⁴⁹ Brief von Strauss an Krauss (07.09.1940), Briefwechsel, S. 362.

¹⁵⁰ Antonín Dvořák, *Rusalka*, Partitura, kriticke vyd. podle skladatelova rukopisu, Státní nakladatelství krásné literatury, Hudby a Umení Praha 1959, S. 89–100.

¹⁵¹ Richard Strauss, *Daphne*, Studien-Partitur, S. 347.

¹⁵² Kende, Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss, S. 50.

Oper!“, dort evoziert das Stichwort einen Bezug zum *Goldzauber-Motiv* aus *Die Liebe der Danae*.¹⁵³ Viel besser passt das Thema zum Begriff des „Absurden“ als einem Merkmal der Oper. So lässt sich erklären, dass es mit der Kritik des Graf eingeführt wird. Das Thema ist musikalisch alles andere als absurd, in seiner romantisch instrumentierten, sanglichen Schönheit konterkariert es die Wertung des Grafen, die Absurdität sei etwas Verachtenswertes. Die Annahme der These, das Mondschein-Thema stehe für die Schönheit des Absurden, ist lohnenswert. Sie passt zum Stichwort des „Zauberspiegels“ der Gräfin zuvor, also der Kunst bzw. der Oper als verklärtes Abbild der Wirklichkeit. Das angedeutete Thema weist so auf die Schönheit dieser Metamorphose hin, man möchte sagen auf das Zauberhafte (– an dieser Stelle ließe sich vielleicht die inhaltliche Verbindung zum Goldzauber-Motiv knüpfen bzw. dieses erklären.).

War *Capriccio* bislang, an Opernbedingungen gemessen, „realistisch“, so driftet seit dem Auftauchen des Themas alles ins Absurde ab. Es beginnt mit dem mozarthaften Lachensemble, in dem Graf und Gräfin aus ihrer kultivierten Rolle fallen, wird fortgesetzt durch das künstlich-pathetische Harmonie-Ensemble, das keiner normalen Konversation mehr entspricht und natürlich der Idee, sich selbst zu komponieren. Gänzlich absurd ist dann nach dem Auftritt der Diener, die einen Auftritt von Domestiken auf der Bühne fürchten, der Auftritt des Souffleurs Mr. Taupe. Der sprechende Name Taupe (französisch für Maulwurf) lässt ihn umso mehr wie eine Märchenfigur wirken. Seine Frage, ob das alles vielleicht nur sein Traum sei, verleitet den Zuschauer zum Infragestellen der inneren Realität der Handlung (vielleicht war das bisherige Geschehen nur der Traum des Souffleurs?). Die *Mondscheinmusik* selbst, nur die nächtlich-romantische Atmosphäre transportierend, bis die Gräfin ganz allein in voller Abendgarderobe zurückbleibt und das Publikum teils seiner selbst gewahr wird. All das darf wohl als absurd bezeichnet werden, sicher aber auch als schön. Einen unauffälligen, aber wichtigen Hinweis in diese Richtung gibt der Graf, mitten im Chaos des Lachensembles: „Diese Theaterleute sind ganze Narren! Ha ha! Sie leben im Mondlicht ihrer fixen Ideen!“ (Z. 166a,2–9). Eben so eine fixe Idee, in der sich der ungestörte Künstler im *Krämerspiegel* ergeht, ist auch das Mondschein-Thema. Es handelt sich also letztendlich um eine ästhetische Positionierung: Nicht die Position des Dichters, die Kunst als Spiegel der Welt, wird bekräftigt, sondern die der Gräfin vom „Zauberspiegel“: die freiwillige Aufgabe von direkter Nachahmung und strenger Glaubhaftigkeit zugunsten von Schönheit, die den Zuhörenden dann tatsächlich zu erreichen vermag. Oder mit den Worten des Direktors: „Werke, die zum Herzen des Volkes sprechen, die seine Seele widerspiegeln“ (Z. 193,9–12). Zuletzt blickt die Gräfin in einen solchen Zauberspiegel, sie sieht sich selbst als Kunstfigur und steht so der Kunst gegenüber. Dies fügt sich unter anderem nahtlos daran an, das Silberrose-Zitat als den Klang der Reflexion des Silberspiegels zu verstehen, spiegelt sich doch Oper in Oper.

¹⁵³ Siehe zu diesem Bezug Del Mar, A critical commentary Vol. 3, S. 210.

4 Interpretation

Ob der hehre Geburtstags-Plan der Protagonisten aufgeht und alle es schaffen, die nötigen Kompromisse einzugehen, scheint offen zu bleiben. Es sei denn, *Capriccio* ist nicht die Vorgeschichte zu einer idealen Oper, sondern die perfekte Oper selbst. Tatsächlich lässt sich interpretieren, dass es sich bei dem Werk um den Fall einer *mise-en abime* handelt, deren Rahmenhandlung nicht gezeigt wird, sondern nur retrospektiv gedanklich zu ergänzen ist. Was wir hören, ist die vollendete Oper von Flamand, La Roche und Olivier. Dass die dort geschilderten Ereignisse so zuvor stattgefunden hatten, wird angedeutet, bleibt aber letztlich der Fantasie der Zuhörers überlassen.

Ein derartig selbstreferenzielle, theoretisch über die Oper reflektierende Oper bestätigt das aus sich heraus. Man hört eine Oper – also handelt es sich offenkundig um eine solche und oft genug wird man daran erinnert. Der Schluss des Werkes gibt den Hinweis darauf, dass man sich von Anfang an eine Ebene tiefer befand und in Wahrheit die Opernvorführung nicht bevorsteht, sondern man eben jetzt ihre letzte Töne hört.

Nehmen wir einmal an, bei Richard Strauss' *Capriccio* handle es sich auf fiktionaler Ebene deckungsgleich um die Oper der Protagonisten, also jene von La Roche mit Hilfe von Flamand und Olivier konzipierte. Das gesamte Werk ist aus diesem Blickwinkel sehr interessant zu lesen, doch hier soll nur auf einige Passagen eingegangen werden, die besonders als Hinweise auf eben jenen Umstand zu verstehen sind.

So der Text des Direktors in Szene III, der dort das Werk beschreibt, dass für die Geburtstagsfeier konzipiert hat:

„Flamand: Wahrscheinlich wieder ein dramatisiertes Proverbe mit eingelegten Arietten und Couplets!

Direktor: Nein, nein, keineswegs! Eine grandiose ‚azione teatrale‘ meiner gesamten Truppe. Ein Huldigungsfestspiel! Ich will nichts verraten über Inhalt und Titel [...] Die erhabensten Bilder, das schönste Ballett! Auch Sänger der italienischen Oper werden Sie diesmal hören.“

Es wird nichts anderes beschrieben als die Oper, der der Zuhörer in diesem Moment beiwohnt, mit Verweis auf die noch kommende Ballettszene, der Auftritt der Italiener usw. Um ein Huldigungsfestspiel handelt es sich auch, durch die selektive Darstellung einer Musikgeschichtsentwicklung von Gluck bis zu Strauss. Für den Begriff „azione teatrale“ liefern Leopold und Zimmermann folgende Definition:

„Unter dem Sammelnamen ‚azione teatrale‘ (Theateraufführung) verstand man musikalische Einakter, die zumeist für eine bestimmte festliche Gelegenheit komponiert wurden. Dazu gehörten musikalisch anspruchslose Stücke, die von den Mitgliedern der kaiserlichen Familie im privaten Rahmen aufgeführt wurden, aber auch prächtige Schauspiele mit virtuosen Arien“.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Silke Leopold u. Michael Zimmermann, *Opernfehlen und Opernreformen*, Laaber 2010, S. 50.

Auch wenn von anspruchslosen Stücken nicht die Rede sein kann, ist besonders erhellend, dass in diesem Format auch Laien aus der Familie mitwirken konnten, wie hier die Gräfin und vor allem der Graf.

Aus dieser Perspektive ändert sich auch der Standpunkt dessen, was als „interne Zitate“ bezeichnet werden könnte, auf verblüffende Weise. Plötzlich ist dieses Zitierkonzept von der Bühnenmusik her zu denken: Flamands Streichsextett wird nicht aus der externen Ouvertüre heraus übernommen, sondern das Streichsextett wurde zur Ouvertüre umkonzipiert. Es ist die „berauschende *Sinfonia* unseres jungen Flamand“, wie der Direktor es ausdrückt, die die Oper eröffnet. Auch Flamands Vortrag des Sonetts, läßt sich so eine neue Funktion unterstellen. Dieser Vortrag ist auch Tenor-Arie, die Einlösung von La Roches Ankündigung der voll Ungeduld erwarteten „hohen Töne des beliebten Tenors.“ (Schließlich war sogar ursprünglich A-Dur dafür vorgesehen). Deshalb ist das Sonett auch nicht komplett als Bühnenmusik, also mit bloßer eigener Cembalobegleitung, realisiert, sondern mit gebührend süffigem Streicherklang aus dem Orchester unterlegt, der sich im Verlauf noch durch Stimmteilungen steigert und zugleich wohl auch die wunderbare Wirkung dieser Symbiose aus Wort und Ton in der neuen Komposition darstellen soll. Doch wieder kann man darin auch eine La Roche'sche Prophezeiung aufgehen sehen: „Der Tenorauftritt verfehlt seine Wirkung nicht“ – diese drückt sich vor allem in dem darauffolgenden Terzett aus. Als letztes Beispiel sei noch angeführt: „Die Szene der Primadonna nicht zu Anfang des Stücks“, korrespondierend mit dem *Salome*-artigen Beginn, der die Gräfin noch nicht zeigt, die ihre Solo-Szene erst ganz zu Ende bekommt.

Durch die Flut an Zitaten kann *Capriccio* nicht als *die* ideale Oper verstanden werden, sondern mehr als ein kaleidoskopartiger Blick auf die Versuche und Stationen einer Musikgeschichte, die eine solche anstrebte.

Es ist zudem nicht von der Hand zu weisen, dass es in *Capriccio* einen Bruch gibt, nachdem die Gäste der Gräfin abgereist sind. Oftmals wird die Oper als rekursiv angelegt interpretiert: sie könnte nach ihrem Ende stets von vorne beginnen, da man plant, die Ereignisse des Abends als Oper zu verwirklichen. Allerdings funktioniert diese Sichtweise streng genommen nur bis zu jenem Bruch, denn die Autoren der Oper verlassen hier das Geschehen, und bekommen die Unterhaltung der Diener und den Auftritt des vergessenen Mr. Taupe gar nicht mehr mit, können diese Dinge also nur schwerlich Teil der Handlung ihres Werkes werden lassen.

Hier soll folgende These aufgestellt werden: *Capriccio* ist zweiteilig. Der erste Teil reicht bis zum Entschluss, die Ereignisse des Abends als Opersujet zu verarbeiten und der Abreise. Dieser kann als rekursiv betrachtet oder aber als die eigentliche Oper von Flamand und Olivier gesehen werden, die das Publikum gerade eigentlich gesehen hat. In diesem ersten Teil ist die Diskussion um Kunst- und Opernästhetik verortet, unterfüttert durch historische Beispiele aus allen Zeiten.

Der zweite Teil beginnt mit dem Aufgehen des Mondes und ist die schattenhafte Spiegelung des ersten. Sein Thema ist das Absurde, begonnen mit den Verwechslungen der Diener, das

Erscheinen von Mr. Taupe, der plötzlich die Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum in Frage stellt und die *Mondscheinmusik*, welche die Schönheit der Absurdität aufzeigt. Andererseits ist der zweite Teil auch eine Rückkehr zum Alltäglichen und Lob des Profanen. Werbeck führt zu den anderen beiden *Konversationsstücken* aus, dass *Intermezzo* ein augenzwinkernder Triumph des Alltäglichen sei und auch in *Ariadne* die hohe Oper durch die Komödianten dekonstruiert würde.¹⁵⁵ Es gibt keinen Grund, *Capriccio* nicht daran anzureihen, denn ist der erste Teil zwar ein elaborierter Exkurs über Kunst und Geschichte, dem kaum der gebildetste Hörer ganz folgen kann – so ist der zweite dazu ein Gegengewicht, durch sein Personal, die ganz für sich musizierende Gräfin und natürlich das „triviale“ Ende, der Ruf zum Essen. Der Genuss der Kunst steht im Zentrum, statt ihre Entstehung oder ästhetische Einordnung. Dieser Unterschied wird am deutlichsten im Kontrast der beiden Bilder: Streit-Oktett und *Mondscheinmusik*. Chaos, Unverständlichkeit sich durchkreuzender Worte und Argumente, gegen Ruhe und verständliche Wortlosigkeit, denn *jeder* Zuhörer kann der schönen Melodie folgen.

Zu selbigem Schluss kann man auch über die Spiegel-Thematik gelangen. Der erste Teil ist ganz *selbstreflexive* Kunst, sie spiegelt sich und ihre eigenen Welt immer wieder selbst. Der zweite öffnet sich dem Rest der Welt, den Nicht-Künstlern, schließlich auch dem Publikum, das sich selbst im Spiegel zu erkennen vermag. Auch die Entwicklung der Gräfin, man darf sagen: der Hauptperson des Stückes, entspricht diesem: von der für die Künstler schwärmenden Muse zur die Kunst selbst liebenden Rezipientin.

¹⁵⁵ Werbeck, Facetten eines neuen Bildes, S. 55.

5 Fazit

Im Jargon der Filmmusik gesprochen gibt es in *Capriccio* diegetische Musik, die Bühnenmusik, welche auch die handelnden Figuren „hören können“ und die extra-diegetische Musik aus dem Orchestergraben hinter der vierten Wand, dem Publikum vorbehalten. Doch auch letztere teilt sich aus Sicht der Intertextualität in zwei Ebenen: Die historisch korrekte oder zumindest historisierende, welche wie durch ein musikalisches Zeitfenster die Musikszene des französischen 18. Jahrhunderts vermitteln möchte, und die Ebene, die zeitunabhängig semantisiert, wenn nicht gewissermaßen „zukünftige Musik“ erklingen lässt. Dies sind vornehmlich solche, nach Strauss' Verständnis, Höhepunkte der Musikgeschichte, zu denen die Entwicklung von Glucks Reformwerk geführt habe, allen voran das Werk Richard Wagners und sein eigenes.

So lässt sich auch die Passage aus Strauss' Geleitwort verstehen: „Gluck hatte seiner ‚Alceste‘ ein Vorwort gegeben, das ein Jahrhundert lang richtunggebend war für eine Entwicklung des musikalischen Dramas, an deren Ende mir als kleiner Epilog zur Reform des Aufführungsstils der Rat einer 50jährigen Dirigentenerfahrung gestattet sein möge“.¹⁵⁶

Das Orchester führt in *Capriccio* seine eigene Konversation, die an der der handelnden Personen entlang verläuft und vor allem durch die Intertextualität diese Qualität gewinnt. Stets verläuft die musikalische Konversation am Text entlang, näher bei den historisierenden Referenzen wie z. B. das Gluck- oder Rameau-Zitat, und eigenständiger durch die in Relation zur Handlung ahistorischen Bezüge, etwa die Verdi-, Mozart-, Wagner- und Selbst-Zitate. Wie im kultivierten Gespräch üblich, werden Sujets angesprochen und wieder fallengelassen, wie es vor allem über weite Strecken des *Accompagnato-Rezitativs* hinweg der Fall ist. Dort entsteht eine heterogene Struktur, die ihre Stringenz durch den roten Faden der ideellen statt der formal-innere musikalischen Entwicklung gewinnt. Eine Einheitlichkeit wird zudem durch die Instrumentierung gewahrt, da sehr viel Wert darauf gelegt wird, das gesungene Wort nicht zu verdecken, und (deshalb) Zitate vor allem im Streicherapparat auftauchen, deren vollständige ursprüngliche Instrumentierung manchmal vernachlässigt wird. Dies nur, falls die Instrumentierung nicht von zentraler Bedeutung für das Zitat ist, wie etwa der Einsatz der Blechbläser bei der *Aida*-Referenz, oder die Flöten für die Musik der *Rosenüberreichung*.

Das rein musikalische Zitat, das die Zuhörer nur aus der eigenen Erfahrung heraus verstehen, ist jene „Beredsamkeit des Schweigens“, auf die im textlichen „Pascal“-Zitat verwiesen wird. So ist, was die intertextuellen Bezüge angeht, die musikalische Ebene bedeutsamer. Dort findet jene Parallel-Konversation statt, die dem Kulturkenner offen stehen soll. Bei den Textreferenzen scheint ein Erkennen oft gar nicht beabsichtigt, was die verschleierte Verwendung von weniger populären Quellen nahelegt, z. B. das Boileau-Fragment. Sie erscheinen mehr als Inspirationsquellen der Autoren, um die zur Zeit der französischen Klassik spielende Handlung und Rede stringent zu entwerfen. Ausnahmen davon gibt es freilich, so den

¹⁵⁶ Richard Strauss, Geleitwort, [S. VII].

gekennzeichneten „Pascal“-Text, oder auch La Roches wörtliche Referenz auf *Armide* und die Opernstoffe der Zeit.

Die Liste der unidentifizierten Referenzen ist sicherlich noch lang. Vermutlich wird sich noch einiges im genauen Vergleich mit den Tondichtungen finden lassen, in Bezug auf die Opern müssten *Die schweigsame Frau*, etwa in Zusammenhang mit der Thematisierung des Schweigens und auch *Feuersnot* betrachtet werden. Zudem wären für kommende Arbeiten detailliertere Vergleiche mit Einzelwerken interessant, die viele Bezüge nahelegen, so etwa mit den hier zu kurz gekommenen *Meistersingern von Nürnberg*.

6 Bibliographie

6.1 Quellen

Musikalische und literarische Werke

Cherubini, Luigi: Médée, Opera en III actes [Faksimile der Imbault-Ausgabe], Gregg International Publishers Limited, Farnborough 1971.

Collasse, Pascal: Astrée, Tragédie de M. de la Fontaine, Mise en musique par M. Colasse en 1691, Manuskript Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES F-1067.

Couperin, François: Le Tic-Toc-Choc, ou Les Maillotins, in: Pièces de Clavecin Livre III, Transcription par Louis Diémer, A. Durand & Fils, Paris [undatiert], S. 90–93.

Diderot, Denis: Le Neveu de Rameau, in: D. Diderot, Œvre Complètes Tome X, hrsg. v. Roger Lewinter, Paris 1971, S. 299–411.

Dvořák, Antonín: Rusalka, Partitura, kritické vyd. podle skladatelova rukopisu, Státní nakladatelství krásné literatury, Hudby a Umení Praha 1959.

Gluck, Christoph Willibald: Iphigénie en Aulide, Tragédie Opera en trois actes (Sämtliche Werke, Abteilung I Bd. 5a), hrsg. v. Marius Flothuis, Kassel 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust, Der Tragödie Erster Teil, Stuttgart 2000.

Grimm's und Diderot's Correspondenz, von 1753 bis 1790, an einen regierenden Fürsten Deutschlands, Brandenburg 1820.

Hoffmann, E. T. A.: Der Dichter und der Komponist, in: Die Serapions-Brüder, hrsg. v. Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 2008, S. 94–118.

Hoffmann, E. T. A.: Der goldene Topf, in: Fantasiestücke in Callot's Manier, hrsg. v. Hartmut Steinecke, S. 229–321.

Hofmannsthal, Hugo von: Spiegel der Welt, in: Gedichte 1 (Sämtliche Werke Bd. 1), hrsg. v. Eugene Weber, Frankfurt am Main 1984, S. 87.

Krauss, Clemens u. Strauss, Richard: Capriccio, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug [Textbuch], B. Schott's Söhne, Mainz 1942.

La Rochefoucauld, François de: Reflexions ou Sentences et Maximes morales. Cinquième Edition, Augmentée de plus de Cent Nouvelle Maximes, Paris 1678.

Leris de LaTude, Claire Joseph Hippolyte: Mémoires d'Hippolyte Clairon et reflexions sur l'art dramatique, Paris 1799.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Le nozze di Figaro, hrsg. v. Ludwig Finscher (NMA II/5/16/1-2), Kassel: Bärenreiter 1973.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Quartett in C für zwei Violinen, Viola, Violoncello KV 465, in: Streichquartette Bd. 2, hrsg. v. Ludwig Finscher (NMA VIII/20/Abt. 1/2), Kassel: Bärenreiter 1962, S. 145–180.

Nicolai, Otto: Die lustigen Weiber von Windsor, Komisch-phantastische Oper in drei Akten, Klavierauszug von Kurt Soldan, C. F. Peters Frankfurt [undatiert].

Novalis: Hymnen an die Nacht, in: Novalis Bd. 1, Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, hrsg. v. Richard Samuel, München 1978, S. 147–177.

Pascal, Blaise: Die Kunst zu überzeugen und andere kleinere philosophische Schriften, Übertragen und mit Erläuterungen versehen nebst einer Abhandlung über Die Lehre von den Ordnungen und von der Vernunft des Herzens von Eswald Wasmuth, Berlin 1938.

Pascal, Blaise: Kleine Schriften zur Religion und Philosophie, übers. v. Ulrich Kunzmann, hrsg. v. Albert Raffelt, Hamburg 2005.

Pascal, Blaise: Œuvres, Publiées suivant l'ordre chronologique Vol. III, hrsg. v. Léon Brunschvicg et Pierre Boutroux, Paris 1908, Reprint Nadel/Liechtenstein 1976.

Rameau, Jean-Philippe: Les Indes galantes, ballet héroïque en un prologue et quatre entrées livret de Louis Fuzelier, hrsg. v. Sylvie Bouissou, Kassel 2019.

Die französischen Moralisten, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Montesquieu, Chamfort, Rivarol, Die Aphorismenbücher in vollständiger Gestalt, übers. und hrsg. v. Fritz Schalk, Leipzig 1938.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung Bd. 1, nach der Edition von Arthur Hübscher, Stuttgart 1987.

Strauss, Richard:

Arabella, Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal Op. 79, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996.

Ariadne auf Naxos Op. 60 (II), Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996.

Capriccio, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss Op. 85, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996.

Capriccio, Klavierauszug von Ernst Gernot Klusmann, Mainz 1942.

Daphne Op. 82, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996.

Don Quixote op. 35, in: Tondichtungen Bd. 2, Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1999, S. 117–210.

Elektra, Tragödie in einem Aufzuge, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996.

Geleitwort, in: Capriccio, Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss Op. 85, Studien-Partitur, Verlag Dr. Richard Strauss GmbH & Co. KG Wien 1996, S. [VII–IX].

Krämerspiegel op. 66, Boosey & Co., London 1959.

Salome op. 54, Deutsche Fassung (= Kritische Ausgabe Serie I Bd. 3a), hrsg. v. Claudia Heine u. Salome Reiser, Wien: Schott 2019.

Verdi, Giuseppe: Falstaff, Commedia lirica in tre atti, Dover Publications, Mineola 1980
[= Nachdruck der Erstausgabe].

Wagner, Richard: Die Walküre, hrsg. v. Christa Jost (Sämtliche Werke Bd. 11,III), Mainz: Schott Musik International 2005.

Wagner, Richard: Tristan und Isolde, hrsg. v. Isolde Vetter u. Egon Voss (Sämtliche Werke Bd. 8,II) Mainz: B. Schott's Söhne 1992.

Wagner, Richard: Träume [3. Fassung], in: Klavierlieder, hrsg. v. Egon Voss (Sämtliche Werke Bd. 17), Mainz: B. Schott's Söhne 1976, S. 100–103.

Briefwechsel und Dokumente

[Boileau, Nicolas: Fragment d'un prologue d'opera, Maschinenschriftliches Dokument mit handschriftlichen Entwürfen von Richard Strauss], Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur Mus. Hs. 40.399.

Richard Strauss – Clemens Krauss Briefwechsel, Gesamtausgabe, hrsg. v. Günther Brosche, Tutzing 1997.

Richard Strauss – Romain Rolland, Briefwechsel und Tagebuchnotizen, hrsg. v. Maria Hülle-Keeding, Berlin 1994.

Götz Klaus Kende, „Clemens Krauss über seine Zusammenarbeit mit Richard Strauss. Nach Gesprächen aufgezeichnet“, in: *Schweizerische Musik-Zeitung* 97. Jahrgang (1957), S. 45–51.

Richard Strauss, Späte Aufzeichnungen, hrsg. v. Jürgen May u. Walter Werbeck, Mainz 2016.

Richard Strauss – Stefan Zweig, Briefwechsel, hrsg. v. Willi Schuh, Frankfurt am Main 1957.

„Gerhart Hauptmann – Richard Strauss. Briefwechsel“, hrsg. v. Dagmar Wünsche, in: *Richard Strauss-Blätter* Heft 9 (1982), S. 3–39.

6.2 Sekundärliteratur

Bouissou, Sylvie: Introduction, in: Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, Kassel 2019, S. XI–XXXIII.

Braunbehrens, Volkmar: *Salieri, Ein Musiker im Schatten Mozarts*, München 1989.

Busch, Werner: Die graphische Gattung Capriccio – der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip, Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Wien 1996, S. 55–81.

Danuser, Hermann: *Metamusik*, Schliengen/Markgräflerland 2017.

Eder, Klaus: *Corneille/Racine (=Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Bd. 49)*, Hannover 1969.

Couvreux Manuel: *Tancrède*, in: *Dictionnaire Voltaire*, hrsg. v. Raymond Trousson u. a., Brüssel 1994, S. 227.

Del Mar, Norman: *Richard Strauss, A critical commentary on his Life and Works Vol. 3*, London 1972.

Dombois, Johanna: Das Auge, das sich wechselnd öffnet und schließt, *Zur Stenographie des Wagner-Vorhangs*, in: *Richard Wagner und seine Medien, Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von Johanna Dombois u. Richard Klein, Stuttgart 2012, S. 87–110.

Fritz, Rebekka: „Graziöse Kammermusik“ und „Musik der Leidenschaften“, *Das Streichsextett in Richard Strauss' Capriccio*, in: *Gemurmel unterhalb des Rauschens*, Theodor W. Adorno und Richard Strauss, hrsg. v. Andreas Droschel, Wien 2004, S. 210–223.

Grimm, Jürgen: *Französische Klassik*, Stuttgart 2005.

Haacke, Wilmont, „Grimm, Melchior Freiherr von“ in: *Neue Deutsche Biographie* 7 (1966), S. 86-88 [Online-Version]; URL:
<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118697765.html#ndbcontent>

Hortschansky, Klaus: Vorwort, in: Christoph Willibald Gluck, *Armide, Drame héroïque in fünf Akten*, hrsg. v. K. Hortschansky (*Sämtliche Werke Abteilung I Bd. 8b*), Kassel 1991, S. VII–XXXV.

Kech, Adrian: *Musikalische Verwandlung in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss*, München 2015.

Jaubert, Jacques: *Mademoiselle Clairon, comédienne du roi*, Paris 2003.

Krämer, Jörg: Mozarts „Da Ponte-Opern“, in: *Mozarts Opern, Das Handbuch Teilband 1*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer u. Gernot Gruber, Laaber 2007, S. 281–359.

Kunze, Stefan: „Ein Schönes war ...“, *Strauss' Capriccio – Rückspiegelungen im Einakter*, in: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, hrsg. v. Winfried Kirsch u. Sieghart Döhring, Laaber 1991, S. 285–300.

Leopold, Silke u. Zimmermann, Michael: Opernfehden und Opernreformen, in: Christoph Willibald Gluck und seine Zeit, hrsg. v. Irene Brandenburg, Laaber 2010, S. 39–62.

Mann, William: Richard Strauss, Das Opernwerk, übers. v. Willi Reich, München 1967.

Ott, Alfons: „Couperin als Quelle für Richard Strauss“, in: *Fontes Artis Musicae* Nr. 1 (1966), S. 99–103.

Schmid, Manfred Hermann: Mozarts Opern, Ein musikalischer Werkführer, München 2009.

Schneider, Herbert: Jean de Lafontaine, in: MGG², Personenteil Bd. 10, hrsg. v. Ludwig Finscher, Stuttgart 2003, Sp. 1012–1017.

Schneider, Herbert: Jean Racine, in: MGG², Personenteil Bd. 13, hrsg. v. Ludwig Finscher, Stuttgart 2005, Sp. 1171–1176.

Schick, Hartmut: Musikalische Satiren über Kunst und Kommerz: Richard Strauss' Liederzyklus Krämerspiegel op. 66, in: Jahrbuch 26 (2012) der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Göttingen 2013, S. 107–127.

Schick, Hartmut: Musik und Dichtung im Widerstreit. Die Sonett-Vertonung in Richard Strauss' letzter Oper *Capriccio*, in: Muffat, Mozart, Maffay, Straus, Musik und Musiker in Bayern, hrsg. v. Bernhard Hofmann, Innsbruck 2015, S. 35–59.

Schlötterer, Reinhold: Ironic Allusions to Italian Opera in the Musical Comedies of Richard Strauss, in: Richard Strauss, New Perspectives in the Composer and his Work, hrsg. v. Bryan Gilliam, Durham und London 1992, S. 77–91.

Schmidt, Dörte: Die Liebe der Danae – Capriccio. „Schwänengesänge“ in Zeiten des Krieges?, in: Richard Strauss Handbuch, hrsg. v. Walter Werbeck, Stuttgart 2014, S. 276–312.

Seedorf, Thomas: Lieder, in: Wagner Handbuch, hrsg. v. Laurenz Lütteken, Kassel 2012, S. 275–279.

Werbeck, Walter: Richard Strauss, Facetten eines neuen Bildes (Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Themen Bd. 98), München 2014.

Wilhelm, Kurt: Fürs Wort brauche ich Hilfe, Die Geburt der Oper „Capriccio“ von Richard Strauss und Clemens Krauss, München 1988.

7 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Das *Iphigenie*-Zitat, abwärts und aufwärts gerichtet. Bildzitat aus: Richard Strauss, *Capriccio*, Studien-Partitur, S. 18.

Abbildung 2: Couperin, Beginn von *Le Tic-Toc-Choc*. Bildzitat aus: Couperin, *Pièces de Clavecin Livre III*, S. 90.

Abbildung 3: Aus *Capriccio*, Szene II. Die Einfärbungen zeichnen die Orchestrierung nach. Bildzitat aus: Richard Strauss, *Capriccio*, Studien-Partitur, S. 33.

Abbildung 4: *Capriccio*, Szene XI. Zitat des Sancho-Panza-Motivs. Bildzitat aus: Richard Strauss, *Capriccio*, Klavierauszug, S. 281.

8 Anhang

Transkription der Quelle Sig: Mus. Hs. 40.399, (A-Wn)

Es handelt sich um drei Blätter, auf welchen maschinenschriftlich der Boileau-Dialog abgedruckt ist. Auf den Rückseiten der Blätter (bzw. auch auf einer nur zur Hälfte bedruckten Vorderseite) notiert Richard Strauss einen Dialogentwurf für Szene IX aus *Capriccio*. Diese handschriftliche Schicht ist *kursiv* wiedergegeben, der Wechsel von Kurrent- zu lateinischer Schrift ist nicht gekennzeichnet. Die in der maschinenschriftlichen Textschicht mit blauem Buntstift an- oder unterstrichenen Passagen sind fettgedruckt transkribiert, sie stammen aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls vom Komponisten selbst. Bibliothekarische Stempel und Eintragungen werden nicht berücksichtigt. Die Verdopplung von „m“ durch einen Nasalstrich über dem Buchstaben wird stillschweigend als mm transkribiert.

[Seite 1r]

FRAGMENT D'UN PROLOGUE D'OPERA (Boileau)

Die Poesie

Wie! Durch Akkordgetön, durch Ohnmacht leeren Klangs,
vermeint Ihr auszudrücken, was nur ich kann sagen!

Die Musik

Der süßen Regung, die Apoll in Euch getragen,
versuch' ich zu verleihn die Süsse meines Sangs.

Die Poesie

Ach ja, Ihr könnt mit mir an einer Quelle lehnen,
mit mir verhauchen Liebesweh und -sehnen,
und Thirsis weinen machen, klagen auch Climenen;
doch, wenn in meinem Wort der Held, der Gott erbebt,
wenn kühn den Ton Ihr hebt,
so könnt' ich nur **Kadenzeneitelkeit entlehnen.** !

Verlasst den Pfad, auf dem Ihr strebt!

Die Musik

Ich kann verklären noch, was herrlich ihr begonnen.

Die Poesie

Wir hören nicht mehr zu, wenn Eure Stimm' erschallt.

Die Musik

Zu lauschen meinem Ton, die Felsen und der Wald,
sie hatten einst Gehör gewonnen.

Die Poesie

Ah!, Schwester, schon genug, zu scheiden ist es Zeit:

Ich bin zu gehn bereit.

Bald sieht man, ohne mich, wie Ihr's versteht zu machen.

[Seite 2r]

Die Musik

Ich werde weinen, werde lachen,
und sing', von **Fesseln frei, noch süßer als mit Dir. !**

Die Poesie

Nun, Schwester, gut, ich geb' dich frei.

Die Musik

So scheiden wir!

Die Poesie

So scheiden wir!

Chor der Dichter und Musiker

So scheiden wir, so scheiden wir.

Die Poesie

Doch welche Macht vermag mich hier zu binden,
welch unbekannte, lässt mich nicht entfliehn?

Die Musik

Was hebt sich göttergleich aus hohen Wolkengründen!

Die Poesie

Welch reine Melodien

verstreuen ihren Schall so wonnenvoll wie nie?

Ah! 's ist die Göttin Harmonie,
die ab vom Himmel steigt!

Die Musik

Die unsrem Aug![sic] erzeugt
der reinen Anmut Freude!

[Seite 3r]

Die Poesie

Welch ungeahntes Glück lenkt hierher ihren Gang?

Die Poesie und die Musik

**Vergiss, was uns entzweite,
wir müssen einig sein zum würdigen Empfang!**

Chor der Poeten und Musiker

Vergesst, was uns entzweite,
wir müssen einig sein zum würdigen Empfang.

[Seite 1v]

I (Nach der Rede des Direktors)

Gräfin: „Schafft Werke“!

*La Roche, du Tapfrer
hab Dank für dies Wort!
Ja, reicht Euch die Hand
Zum gemeinsamen Kampf!
Harmonie die Göttin
steigt vom Himmel herab,
eint Euch, ihr Künste
zum würdigen Empfang!*

*(zum Musiker) Der süßen Regung
die Apoll in Euch getragen
(deutet auf Olivier) verleiht der Weise
den edlen Gedanken!
(zum Dichter) Was herrlich begonnen
der dichtende Geist,
(deutet auf Flamand) Er verklärt es
In holden Tönen!
(zum Direktor) Auf prächtiger Bühne
gewinnt es Gestalt
in Würde und Anmut
die Herzen zu rühren!
Der schöne Bund
vereint alle Musen
in mühlosem Wetteifer
zu festlichem Spiel!*

Gräfin *(fortfahrend) (auf das Sonett (Bezug[sic] nehmend)*

*Ein fruchtbarer Keim
ward heute gelegt
der reinsten Sympathie entsprossen!
Ich sehe ihn wachsen
zum starken Baum
sein Blütenmeer über uns ergießend!
Nicht zaget, ihr Freunde
Ihm nachzueifern
Iphigenien's Schöpfer
dem erhabenen Gluck!
Streitet mit ihm
für den Anstand der Bühne
für edle Schönheit
des Spiegels der Welt!
Was er seherisch begonnen
in fernste Nachwelt wirkt es
(kostbarste) das schönste Denkmal
menschlichen Geistes!*

*Schart Euch um ihn
als begeisterte Jünger,
bereitet den Weg ihm
Euch selbst erhebend
im schöpferischen Reichtum
für des Menschen Würde
dem staunenden Volke
ein erhabenes Beispiel!*

[Seite 2v]

II. Gräfin: Schafft gemeinsam das Werk

*der vereinten Künste
und dankbar will ich
es empfangen aus Eurer Hand
als schönstes Geschenk
für mich und die Menschheit!*

*Graf (loslachend, sehr laut) Da haben wir ja die Oper
doch ohne Recitative, bitt ich,
nicht gesäumt, ihr Freunde,
(auf Madeleine deutend) zeigt Mine[r]ven Euch würdig.*

Musiker: Die Göttin Harmonie

stieg nieder zu uns!

Dichter: Wer kann widerstehn

der schönen Prophetin!

Gräfin: (mit Beziehung) Nun lebt wohl, Freunde!

*Des Doppelgeburtstags
höhere Bedeutung
sei der kleinen Gräfin
bester Lohn!*

Musiker: Auf Wiedersehn!

Gräfin: Nicht ohne das Werk!

Dichter: Meine schönsten Verse

seinen ihm geweiht!

Direktor: *Mein Maler muß sein Meisterstück liefern!*

Regie die Erfüllung!

Regie letztes Geheimniß!

[Seite 3r, untere Hälfte]

III. Clairon. *Für mich gibts hier,*

ich seh's – keine Rolle!

Graf: *Vergönnt es mir*

sie zu improvisieren! (die beiden entfernen sich unmerklich)

Abschiedsensemble: Direktor (zum Musiker) *Vergiß nicht den Bel Canto,*

nicht zu laut das Orchester!

Im großen Ballet

da tobe dich aus!

(zum Dichter) *Der Primadonna Scene*

nicht zu Anfang des Stücks –

nicht zu schwer das Accompagnato,

der Arie ihr Recht!

Musiker (zu la Roche) *Deine altmodischen Lehren!*

Hier gilt es Neues zu schaffen!

Sei auch du nur

bescheidener Diener am Werk!

[Seite 3v]

IV. Direktor: *Meine schönen Maschinen –*

Dichter: *nur wenn ich sie brauche!*

Dir. *Meine herrliche Beleuchtung –*

Mus. *nur zur richtigen Zeit!*

Dir. *Meine prächtigen Decors – ...*

Dichter: *nur Rahmen, nicht Selbstzweck!*

Dir. *Das Staunen des Publikums!*

Mus. *nur so lange wir schweigen!*

Die Italiener: *Addio, mille grazie,*

A rivederci, Addio!

(Dichter, Musiker, Direktor Hand in Hand vor der Gräfin)

Direktor: Nun – so sei's!

Ein Jeder bescheide sich –

Di. arbeite selbstlos

Mus. am Ruhme des Andern,

(zu Dreien) damit höher strahle

das vollkommne Werk

zu der hohen Gönnerin

Lob und Preis!

Richard[]Strauss

Meran 13. Mai 40.